José Antonio Gomez.

Gramatica musical.

Tilghman

GRAMATICA RAZONADA

MUSICAL,

EN FORMA DE DIALOGO

PARA LOS PRINCIPIANTES.

REFORMADA, AUMENTADA Y DEDICADA

AL BELLO SEXO,

Por J. Antonio Gomez.

Precio 12 reales.

Propiedad de H. Nagel y C.ia
Calle de la Palma N.º 5.
MEXICO.

GRAMATICA RAZONADA
MUSICAL.

PARTE PRIMERA.
Caracteres musicales.

ARTICULO I.

Maestro. ¿Qué se entiende por música?
Discipulo. La ciencia de los sonidos.
M. ¿Cómo se escribe la música?
D. Por medio de varios signos de convencion en un pentágrama ó pauta.
M. ¿Qué significa *pentágrama ó pauta?*
D. Cinco líneas paralelas. [*Lám.* 1.ª *fig.* 1.ª]
M. ¿Con qué signos se señala la música?
D. Con los de *notas*, *llaves*, *figuras*, *compases y accidentes.*
M. ¿Los signos se notan esclusivamente en las cinco líneas de la pauta?
D. No señor, que se anotan sobre ellas, y en los cuatro espacios que de ellas resultan.
M. ¿Hay otras líneas y espacios?

D. Sí señor, adicionales ó auxiliares.

M. ¿Por qué?

D. Porque solamente se usan cuando no son suficientes las fijas de la pauta para espresar aquellos sonidos, cuya estension no puede contenerse en ellas.

M. ¿Cómo se cuentan las líneas, espacios fijos y adicionales?

D. Desde el mas inferior. [*Lám.* 1.ª *fig.* 2.ª]

ARTICULO II.

DE LOS SIGNOS DE LA MUSICA.

M. ¿Cuántos son los signos de la música?

D. Siete.

M. ¿Cómo se llaman?

D. Do, re, mi, fa, sol, la, si.

M. ¿Cómo se distinguen entre sí?

D. Por el lugar que ocupan en las líneas ó espacios fijos y adicionales.

M. Siendo siete los signos y nueve las líneas y espacios fijos de la pauta ¿para qué sirven las adicionales?

D. Como los siete signos se multiplican dos, tres y mas veces, segun la estension de las voces é instrumentos, ha sido indispensable recurrir á las líneas adicionales ó auxiliares, porque con un mayor número de líneas fijas era imposible leer à primera vista la música moderna.

M. ¿Qué nombre se les da á los siete signos reunidos?

D. El de escala.

M. ¿Cuántas clases de escalas hay?

D. Dos: *escala diatónica y escala cromática*, las que esplicaré mas adelante.

M. ¿Con qué nombres se distinguen las escalas cuando se repiten?

D. Con los de *grave*, *aguda y sobreaguda*, que es la estension regular de las voces é instrumentos:. la *grave* es la mas baja, la *aguda* la que le sigue, y la *sobreaguda* la última, teniendo cada una su escala particular. [*Lám.* 1.ª *fig.* 3.ª]

M. ¿Hay mas escalas?

D. Cuando algun instrumento tuviese una mayor estension entonces la escala que precede á la *grave*, se llama *regrave*, la que precede á ésta *sograve*, y las que siguen á la *aguda* se denominan *sobreaguda, agudísima y adicional.*

En la lámina 1.ª fig. 4.ª, se verá un teclado pequeño donde se manifiesta el nombre de las teclas y de los accidentes, tanto sencillos como dobles.

ARTICULO III.

DE LAS LLAVES.

M. ¿Qué se entiende por llave?
D. La que se pone al principio de la pauta.
M. ¿Cuál es su objeto?
D. Manifestar la relacion que deben guardar entre sí las voces é instrumentos en el modo de escribir sus escalas.
M. ¿Cuántas clases de llaves hay?
D. Tres fundamentales y cuatro derivadas.
M. ¿Cuáles son las fundamentales?
D. La de sol en segunda línea; la de fa en cuarta línea; y la de do en primera línea.
M. ¿Cuáles son las derivadas?
D. La de do en segunda; la de do en tercera; la de do en cuarta; y la de fa en tercera línea.
M. ¿Son necesarias todas estas llaves?
D. Sí señor, porque la de *sol* sirve para la mano derecha del piano, para el violin, vihuela &c., [hoy tambien para tiple ó soprano]; la de *fa* en cuarta línea, para la mano izquierda del piano, fagot, contrabajo, bajete, &c.; la de *do* en primera línea, sirve esclusivamente para el tiple primero; la de *do* en segunda para el segundo tiple; la de *do* en tercera para el contralto y viola; la de *do* en cuarta para el tenor; y la de *fa* en tercera para el barítono.

M. ¿Cuál es la figura de estas llaves?
D. Véase la lámina 1.ª figura 5.ª
M. ¿Cuál es la relacion que guardan entre sí las llaves en su colocacion?
D. La de terceras; resultando que escritas las siete en una pauta por su órden, forman una escala ascendente, al paso que su efecto es el de una escala descendente. [*Lám.* 1.ª *fig.* 6.ª y 7.ª]
M. Luego ¿cuál será su colocacion en la pauta?
D. Ocupan las cuatro primeras líneas. [*Lám.* 1.ª *fig.* 8.ª]

ARTICULO IV.

DE LAS FIGURAS Ó SIGNOS DE VALOR.

M. ¿Cuántas son las figuras de la música, y cómo se llaman?
D. Son nueve, y se llaman: *semibreve, mínima, semínima, corchea, semicorchea, fusa, semifusa, garapatea, y semigarapatea.*
M. ¿Cuál es el valor del semibreve?
D. El semibreve vale dos mínimas, cuatro semínimas, ocho corcheas, diez y seis semicorcheas, treinta y dos fusas, sesenta y cuatro semifusas, ciento veintiocho garapateas, doscientas cincuenta y seis semigarapateas.

M. ¿Cuál es el valor de la mínima?

D. La mínima vale dos semínimas, cuatro corcheas, ocho semicorcheas, diez y seis fusas, treinta y dos semifusas, sesenta y cuatro garapateas, ciento veintiocho semigarapateas.

M. ¿Cuál el de la semínima?

D. La semínima vale dos corcheas, cuatro semicorcheas, ocho fusas, diez y seis semifusas, treinta y dos garapateas, sesenta y cuatro semigarapateas.

M. ¿Cuál el de la corchea?

D. La corchea vale dos semicorcheas, cuatro fusas, ocho semifusas, diez y seis garapateas, treinta y dos semigarapateas.

M. ¿Cuál el de la semicorchea?

D. La semicorchea vale dos fusas, cuatro semifusas, ocho garapateas, diez y seis semigarapateas.

M. ¿Cuál el de la fusa?

D. La fusa vale dos semifusas, cuatro garapateas, ocho semigarapateas.

M. ¿Cuál el de la semifusa?

D. La semifusa vale dos garapateas, cuatro semigarapateas.

M. ¿Cuál el de la garapatea?

D. La garapatea vale dos semigarapateas.

M. ¿Cuál es la figura de estos signos?

D. El semibreve con una O sola: la mínima con una 𝅗𝅥 y una línea perpendicular: la semínima con

una bolita negra 𝅘𝅥 y su línea perpendicular ó plica: la corchea lo mismo que la semínima, con una barra al pié de la plica: la semicorchea lo mismo, con dos barras: la fusa con tres barras: la semifusa con cuatro: la garapatea con cinco; y la semigarapatea con seis.

Todas estas figuras son cantables ó tocables, habiendo otras que tienen el mismo valor, y se llaman *pausas ó silencios*, y sus figuras son, como se verá en la lámina 2.ª

M. ¿Pueden tener alguna alteracion estas figuras?

D. Si señor, en tresillos, quintillos, seisillos &c.; es decir, poniendo tres mínimas en lugar de dos, ó cinco corcheas en lugar de cuatro; pero no por esto varia el compás, y sí, se altera un poco el valor de las figuras.

M. ¿Pueden abreviarse algunos trozos en la música?

D. Siempre que un paso sea igual y no se quiera escribir, se pone una ó dos barras: [*Lám.* 3.ª *fig.* 1.ª] Tambien si un semibreve, ó mínima ó semínima se quiere que dé varios golpes, se le pone una, dos, ó tres barras, segun la cantidad de golpes que se quiere, teniendo presente que si es semibreve y tiene una barra, se dan ocho corcheas: si tiene dos barras, se dan diez y seis semicorcheas &c., y así sucesivamente todas las demas figuras. [*Lám.* 3.ª *fig.* 2.ª]

M. ¿Qué se entiende por arpegio, y cómo se espresa?

D. Siendo una postura ó acorde de tres ó cuatro notas, se dan en el primer golpe dos ó tres notas, dejando la tercera ó cuarta nota para darla despues del primer golpe. [*Lám.* 3.ª *fig.* 3.ª]

Tambien se encuentra la palabra tremando en una postura y se ejecuta con mas figuras, lo mismo que el anterior. [*Lám.* 3.ª *fig.* 4.ª] En estas posturas ó acordes sobre figuras de poco valor, se encuentra esta misma señal que se vé en la lám. 3.ª fig. 4.ª y se llama estrapado, ejecutándose sucesivamente una, dos, tres ó cuatro notas, dejando los dedos puestos y soltándolos al tiempo de dar la última nota. [*Lám.* 3.ª *fig.* 5.ª]

M. ¿Qué se entiende por síncopa?

D. Una ó mas notas que se hallen entre dos de inferior valor, las que forman una vibracion contraria al movimiento natural del compás. [*Lám.* 3.ª *fig.* 6.ª]

ARTICULO V.

DEL TIEMPO O COMPAS.

M. ¿Qué se entiende por compás?

D. El que fija la medida y valor que en una pieza de música deberán guardar las figuras musicales, sin cuyo auxilio seria casi imposible reunir su perfecta ejecucion.

M. ¿Cuántas clases de compases hay?

D. Dos, binario y ternario: tiempo binario es el que corresponde á cuatro ó dos movimientos, y ternario el que consta de tres.

M. ¿Cómo se escribe el compás de cuatro movimientos, y cuántos pertenecen á éste?

D. Dos: compasillo y doce por ocho, los que se ponen al principio de una pieza de música despues de la llave con una C ó con los guarismos $\frac{12}{8}$.

M. ¿Cómo se bate el compás de cuatro movimientos?

D. De esta manera.

4.º *tiempo.*

2.º *tiempo.* · 3.º *tiempo.*

1.º *tiempo.*

M. ¿Cómo se escribe el compás de dos movimientos, y cuántos pertenecen á éste?

D. Cuatro, compás mayor 𝄞 dos por cuatro $\frac{2}{4}$, seis por ocho $\frac{6}{8}$, y seis por cuatro $\frac{6}{4}$.

M. ¿Cómo se bate el compás de dos movimientos?

D. De esta manera.

2.º

1.º

En la lám. 3.ª fig. 7.ª están los compases binarios.

M. ¿Cómo se escribe el compás ternario, y cuántos pertenecen á éste?

D. Son siete: tres por uno $\frac{3}{1}$, tres por dos $\frac{3}{2}$, tres por cuatro $\frac{3}{4}$, tres por ocho $\frac{3}{8}$, nueve por ocho $\frac{9}{8}$, tres por diez y seis $\frac{3}{16}$, nueve por diez y seis $\frac{9}{16}$.

M. ¿Cómo se baten estos compases?

D. En tres tiempos, de esta manera.

3.º

2.º

1.º

En la lám. 3.ª fig. 8.ª están los compases ternarios.

M. Esplique V. cuántas figuras entran en cada compás.

D. En compasillo entran en cada compás un semibreve, dos mínimas, cuatro semínimas, ocho corcheas, diez y seis semicorcheas, treinta y dos fusas, sesenta y cuatro semifusas, ciento veintiocho garapateas, doscientas cincuenta y seis semigarapateas.

En compás mayor entran en cada compás las mismas figuras que en el compasillo; tambien entran dobles figuras, como dos semibreves, cuatro mínimas, ocho semínimas, diez y seis corcheas &c.

En dos por cuatro entran en cada compás una mínima, dos semínimas, cuatro corcheas, ocho se-

micorcheas, diez y seis fusas, treinta y dos semifusas, sesenta y cuatro garapateas, ciento veintiocho semigarapateas.

En seis por ocho entran en cada compás una mínima con puntillo (mas adelante esplicaré lo que es puntillo y cuál es su efecto) dos semínimas con puntillo, seis corcheas, doce semicorcheas, veinticuatro fusas, cuarenta y ocho semifusas, noventa y seis garapateas, ciento noventa y dos semigarapateas.

En seis por cuatro entran en cada compás un semibreve con puntillo, dos mínimas con puntillo, seis semínimas, doce corcheas, veinticuatro semicorcheas, cuarenta y ocho fusas, noventa y seis semifusas, ciento noventa y dos garapateas, trescientas ochenta y cuatro semigarapateas.

En doce por ocho entran en cada compás las mismas figuras que en el compás anterior.

M. Esplique V. las figuras de cada clase que entran en cada compás de los ternarios.

D. En tres por uno entran en cada compás tres semibreves, seis mínimas, doce semínimas, veinticuatro corcheas, cuarenta y ocho semicorcheas.

En tres por dos entran en cada compás tres mínimas, seis semínimas, doce corcheas, veinticuatro semicorcheas, cuarenta y ocho fusas, noventa

y seis semifusas, ciento noventa y dos garapateas, trescientas ochenta y cuatro semigarapateas.

En tres por cuatro entran en cada compás una mínima con puntillo, tres semínimas, seis corcheas doce semicorcheas, veinticuatro fusas, cuarenta y ocho semifusas, noventa y seis garapateas, ciento noventa y dos semigarapateas.

En tres por ocho entran en cada compás una semínima con puntillo, tres corcheas, seis semicorcheas, doce fusas, veinticuatro semifusas, cuarenta y ocho garapateas, noventa y seis semigarapateas.

En nueve por ocho entran en cada compás tres semínimas con puntillo, nueve corcheas, diez y ocho semicorcheas, treinta y seis fusas, setenta y dos semifusas, ciento cuarenta y cuatro garapateas, doscientas ochenta y ocho semigarapateas.

En tres por diez y seis entran en cada compás una corchea con puntillo, tres semicorcheas, seis fusas, doce semifusas, veinticuatro garapateas, cuarenta y ocho semigarapateas.

En nueve por diez y seis entran en cada compás tres corcheas con puntillo, nueve semicorcheas, diez y ocho fusas, treinta y seis semifusas, setenta y dos garapateas, ciento cuarenta y cuatro semigarapateas.

ARTICULO VI.

ACCIDENTES O SIGNOS DE ALTERACION.

M. ¿Qué se entiende por *accidentes ó signos de alteracion?*

D. Los que sirven para alterar la progresion diatónica de las notas en la escala ú octava, y otros para manifestar las diferentes suspensiones, repeticiones y silencios que ocurren en la escritura musical, y hacen parte de la melodía y armonía, por lo que se dividen en *sensibles y mudos.*

M. ¿Cuántos son los accidentes sensibles, y cómo se denominan?

D. Cinco, y se llaman: *sostenido, bemol, becuadro, puntillo y ligadura.*

M. Esplique V. sus respectivos caracteres y efectos.

D. El sostenido tiene la figura de una doble cruz ♯: su efecto es subir un semitono ó una tecla á la nota, á cuyo lado izquierdo se señala; y como las siete notas son susceptibles de esta alteracion, los sostenidos son siete.

M. ¿Qué progresion guardan entre sí?

D. La de una quinta al ascender, ó de una cuarta al descender, y es como sigue.

El 1.º en fa.

El 2.º en do.

El 3.º en sol.
El 4.º en re.
El 5.º en la.
El 6.º en mi.
El 7.º en si.

(*Lám.* 4.ª *fig.* 1.ª)

M. ¿Cuántos son los *bemoles*, cómo se notan, y qué efecto producen?

D. El *bemol* tiene la figura de una *b:* su efecto es al contrario del sostenido; pues sirve para bajar un semitono ó una tecla á la nota, á cuyo lado izquierdo se señala; y por la misma razon son siete.

M. ¿Qué progresion guardan?

D. La inversa de la de los sostenidos, y es la de una cuarta al ascender ó de una quinta al descender, y es como sigue.

El 1.º en si.
El 2.º en mi.
El 3.º en la.
El 4.º en re.
El 5.º en sol.
El 6.º en do.
El 7.º en fa.

(*Lám.* 4.ª *fig.* 2.ª)

M. ¿Qué figura tiene el *becuadro*, y cuál es su efecto?

D. El *becuadro* se nota como una *b* cuadrada ♮ y se

coloca al lado izquierdo de las notas que hayan sido alteradas por un *sostenido ó bemol*, para que vuelvan al estado en que se hallaban ántes de dicha alteracion.

M. ¿Qué progresion guardan?

D. Ninguna; porque (como ya se ha dicho) es un signo que solo se emplea para hacer cesar los efectos de los *sostenidos* y *bemoles* indiferentemente.

M. ¿Cuándo y cómo se emplean *los sostenidos y bemoles?*

D. De dos modos, que se distinguen en fijos y accidentales.

M. ¿Cuáles son los fijos?

D. Los que se señalan entre la llave y el compás al principio de una pieza de música. (*Lám.* 4.ª *fig.* 3.ª)

M. ¿Cuál es su objeto?

D. Determinar el tono y modo en que se halla escrita dicha pieza de música; lo que se esplicará mas adelante.

M. ¿Cuál es su efecto?

D. Alterar en toda la pieza de música los sonidos á que pertenezcan.

M. ¿Pueden usarse indistintamente?

D. No señor, porque deben guardar precisamente la progresion que les está señalada.

M. ¿En este caso cuál será el efecto de un becuadro?

D. Volver el sonido á su ser natural solo en aquel compás en que se halle, y no mas. (*Lám.* 4.ª *fig.* 4.ª)

M. ¿Cuáles son los accidentales?

D. Los que puedan notarse indistintamente y sin guardar progresion alguna, en el discurso de una pieza de música en un compás cualquiera.

M. ¿Cuál es su objeto?

D. Anunciar ó verificar una modulacion, ó hacer un adorno musical.

M. ¿Cuál es su efecto?

D. Alterar solo en aquel compás el sonido á que pertenezca. (*Lám.* 4.ª *fig.* 5.ª)

M. ¿Se necesita usar de becuadro para que aquel sonido alterado accidentalmente vuelva á su antiguo ser?

D. No señor, porque concluido el compás termina el efecto del sostenido ó bemol accidental; pero si en el mismo compás debe volver á su ser el sonido alterado, entonces es indispensable ponerle el becuadro. (*Lám.* 4.ª *fig.* 4.ª)

M. ¿Los becuadros pueden usarse fijos y accidentales aisladamente?

D. Sí señor, pero en los casos siguientes: se usan fijos cuando en una pieza de música se quiere pasar de un tono ó modo á otro, lo que se verifica po-

niendo al principio del compás aquel número de becuadros que se necesitan para hacer cesar los efectos de los sostenidos ó bemoles que habia en la llave. Se usan accidentalmente cuando se quiere hacer cesar en un compás cualquiera los efectos de un sostenido ó bemol fijo ó accidental.

M. ¿Pueden los sonidos tener mayor alteracion que la de un semitono?

D. Sí señor, pueden ascender ó descender un tono entero ó dos teclas.

M. ¿Cuál es el signo que produce esta nueva alteracion?

D. El sostenido ó bemol doble.

M. ¿Cómo se señalan?

D. El sostenido doble con una aspa *X:* y el bemol doble con una *b* doble *bb*.

M. ¿Cuál es su objeto?

D. Aumentar ó disminuir un semitono á la nota que haya sido ya alterada por un sostenido ó bemol.

M. La nota alterada con un sostenido ó bemol doble, ¿qué sonido dará?

D. Si está alterada con un sostenido doble, dará el sonido que le sigue; v. gr., el *Fa* X será equivalente á *Sol:* si lo está con un bemol doble dará el sonido que le antecede; v. gr. *Si bb*, será equivalente á *La*. (*Lám.* 4.ª *fig.* 6.ª)

M. En este caso, ¿el becuadro qué efecto produce cuando se pone á una nota alterada por uno de los accidentes dobles, y cómo se notará?

D. Habiendo dicho que los dobles solo pueden emplearse despues de haber alterado una nota con uno de los dos accidentes, el becuadro la repone en el estado en que se hallaba cuando fué alterada de nuevo con un doble; pero es preciso notar al lado del becuadro un sostenido ó bemol para manifestar que la nota no vuelve á su natural, y sí al que tenia ántes de ser alterada por el accidente doble. (*Lám.* 4.ª *fig.* 7.ª)

M. ¿Qué quiere decir puntillo, y cuál es su objeto y efecto?

D. El puntillo es uno de los signos de convencion que se han admitido en la escritura musical para su mas fácil lectura y ejecucion: su objeto es evitar la multiplicacion de notas, y su efecto es aumentar la mitad del valor á la figura á cuyo lado derecho se señala: de suerte que si el puntillo se halla despues de la mínima, vale esta tres semínimas, si despues de la semínima, vale esta tres corcheas &c. (*Lám.* 4.ª *fig.* 8.ª)

M. ¿Hay alguna otra clase de puntillo?

D. Sí señor, el doble puntillo?

M. ?Cuál es su objeto y su efecto?

D. Su objeto es evitar la multiplicidad de notas; y su efecto es aumentar á la nota una cuarta parte mas de su valor, que es lo mismo que añadir al puntillo una mitad mas de sonido.

M. Demuéstrelo V.

D. Una mínima con doble puntillo vale tres semínimas y una corchea, una semínima, tres corcheas y una semicorchea, y así las demás figuras musicales alteradas con el doble puntillo. (*Lám.* 4.ª *fig.* 9.ª)

M. ¿Qué significa ligadura y cuál es su objeto?

D. Como esta se encuentra de dos modos, así tambien es su ejecucion: cuando se encuentra en notas de un mismo nombre lo que se hace es, decir el primer punto y se mantiene, uno, dos ó mas puntos los que ella coja, sin volverlo á repetir.

Cuando se encuentra en varias notas siendo de distinto nombre, lo que se hace es, cantar ó tocar con asiento todos los puntos que ella coja, y no soltándolos inmediatamente, ó picándolos. (*Lám.* 4.ª *fig.* 10.ª)

M. ¿Cuántos son los accidentes mudos?

D. Cuatro: barras con puntillos, párrafos, guion y calderon?

M. ¿Para qué sirven las barras con puntillos?

D. Es un signo que se ha adoptado para manifestar la parte ó partes de una pieza de música que deben repetirse. (*Lám.* 4.ª *fig.* 11.ª)

M. ¿Qué significan los párrafos?

D. Es una señal que se ha admitido para hacer repetir uno, dos ó mas compases de una pieza de música. (*Lám.* 4.ª *fig.* 12.ª)

M. ¿Luego sirven para un mismo objeto que las barras con puntillos?

D. No señor, porque las barras con puntillos se usan para hacer repetir una parte entera de una pieza de música, y los párrafos solo se emplean para un corto número de compases aislados, y muchas veces por no copiarlos.

M. ¿Para qué sirve el *guion?*

D. El *guion* es una señal que se usa al fin de las pautas, y se nota en la línea ó espacio fijo y accidental de la nota con que empieza la pauta siguiente, para que el cantante ó instrumentista no se equivoque al pasar de una á otra, especialmente cuando ejecuta una pieza á primera vista. (*Lám.* 4.ª *fig.* 13.ª)

M. ¿Qué efecto produce el calderon?

D. El de hacer suspender á un mismo tiempo tanto á las voces como á los instrumentos lo que estén ejecutando.

M. ¿Cuántas clases de calderones hay?

D. Dos: calderon de tiempo limitado, y calderon de tiempo ilimitado.

M. ¿Cuál es el de tiempo limitado?

D. Aquel que se nota sobre una pausa cualquiera: la suspension en este caso es muy breve generalmente, y se le da poco mas del valor de la pausa.

M. ¿Y el del tiempo ilimitado?

D. Es el que se pone sobre una nota cualquiera; en este caso la suspension es arbitraria, y segun lo requiere el género de música que se ejecuta.

M. ¿No hay mas calderones?

D. Se llama tambien calderon la libertad que tiene un cantante ó instrumentista cuando ejecuta un *solo*, de hacer una cadencia final, que sea análoga á la música que ha ejecutado; y estos calderones se colocan casi siempre sobre el último compás del *solo.* (*Lám.* 4.ª *figs.* 14.ª, 15.ª y 16.ª)

ARTICULO VII.

ADORNOS MUSICALES.

M. ¿Qué se entiende por adornos musicales?

D. Unas pequeñas notas que se ponen al lado de las que forman un canto.

M. ¿Cuántos son, y cómo se llaman?

D. Son cuatro, y se denominan: apoyatura, mordente, trino y grupo, ó aliado.

M. ¿Qué quiere decir apoyatura?

D. Una pequeña nota que precede á un sonido cual-

quiera, esta puede hallarse á la 2.ª, 3.ª, 4.ª, 5.ª, &c. del sonido que sigue, y en este caso se llama apoyatura de portamiento, que es decir, debe ligarse ó llevarse la voz desde la apoyatura al sonido que apoya. (*Lám.* 4.ª *fig.* 17.ª)

M. ¿Cómo se le da dicho valor, si no tiene ninguno en el compás?

D. Sosteniéndola con la voz ó con un instrumento todo el tiempo que representa su valor, tomándolo del sonido que le sigue, que en aquel caso pierde aquel valor en el compás. (*Lám.* 4.ª *figs.* 17.ª *y* 18.ª)

M. ¿Es preciso dar siempre á las apoyaturas el valor que representan?

D. Es indispensable, si se desea cumplir con la intencion del autor.

M. ¿De qué modo se ejecuta la apoyatura?

D. Ligándola con el sonido que le sigue, para darle una mayor fuerza y espresion.

M. ¿Por qué no se escriben las apoyaturas con su propio valor en el compás, lo que proporcionaria mas exactitud en la ejecucion?

D. Porque las mas veces una apoyatura forma una disonancia, y seria (siendo nota formal), un yerro en los principios de armonia.

M. ¿Luego por qué se admiten en la composicion?

D. Para que su sensacion haga sentir con mas pla-

cer la nota que le sigue, que es el verdadero objeto de las apoyaturas. (*Lám.* 4.ª *fig.* 17.ª)

M. ¿Qué quiere decir mordente?

D. Se entiende por esta voz una apoyatura doble, ó de dos pequeñas notas, las que forman una melodía de salto ó de grado con el sonido á cuyo lado se pone.

M. Esplíquelo V. con un ejemplo.

D. Supongamos que al sonido do, se le ponga un mordente, su efecto será *do re do, ó do si do;* los dos primeros son el mordente, y el último el sonido del compás. (*Lám.* 4.ª *fig.* 18.ª)

M. ¿Qué se entiende por trino?

D. Un compuesto de dos solas notas que mútua y rápidamente se suceden.

M. ¿Cómo se señala el trino?

D. Poniendo sobre el sonido que debe trinarse las dos primeras letras de él: *tr.*

M. ¿Cómo se ejecuta el trino?

D. Siempre con la nota ó sonido superior del que se espresa. (*Lám.* 4.ª *fig.* 19.ª)

M. Para que el trino sea perfecto, ¿qué otras circunstaincas deben concurrir?

D. Las de prepararlo y terminarlo.

M. ¿Cómo se prepara el trino?

D. Haciendo sentir primeramente la nota ó sonido que antecede al trinado. (*Lám.* 4.ª *fig* 20.ª)

M. ¿Cómo se termina el trino?

D. Haciendo sentir despues de concluido el trino, la nota que le antecede, la nota trinada, y últimamente la misma nota primera. (*Lám.* 4.ª *fig.* 21.ª)

M. ¿En qué consiste la belleza de un trino?

D. En que se ejecute con velocidad, igualdad y fuerza.

M. ¿Qué se entiende por grupo ó aliado?

D. Una union de varias pequeñas notas, que en forma de apoyaturas ó mordentes preceden á un sonido cualquiera.

M. ¿De cuántas notas se compone el grupo ó aliado?

D. Generalmente de tres.

M. ¿De qué modo?

D. Ascendiendo ó descendiendo.

M. Ponga V. un ejemplo.

D. Supongamos que el sonido al que se pone un grupo sea un *do:* el grupo, en el primer caso, será *si*, do, *re*, *do*: y en el segundo será: *re*, *do*, *si*, *do*, los tres primeros forman el grupo sobre el cuarto que es el sonido principal ó su base.

M. ¿Puede formarse un grupo con mas de tres notas?

D. Puede tener cuatro; pero se usa cuando se halla entre dos notas.

M. Esplíquelo V.

D. Si el grupo se halla entre *do*, *mi*, le formarán las notas *do*, *re*, *do*, *si*, *do*, *mi*, al descender; y *do*, *si*, *do*, *re*, *do*, *mi*, al ascender: las cuatro del centro forman el grupo, y la primera y quinta su base.

M. ¿Hay alguna señal para espresar el grupo, sin necesidad de escribir sus notitas?

D. Con una ∽ que se pone encima de una nota ó entre dos.

M. ¿Cómo debe ejecutarse?

D. Con mucha exactitud y velocidad.

M. ¿El grupo está siempre ligado á la nota?

D. Sí señor, y debe formar un todo con ella. (*Lám.* 4.ª *fig.* 22.ª)

M. ¿No se conocen en la música otros adornos?

D. Estos cuatro son los que como tales están admitidos; todos los demas que hacen los cantantes é instrumentistas concertantes, son *ad libitum*, y segun la calidad y fuerza de su voz, ó instrumento; pero es dado á muy pocos saberlas usar con precision, tiempo y lugar.

ARTICULO VIII.

DEL MOVIMIENTO.

M. ¿Qué significa movimiento?

D. Movimiento es el aire en que cada pieza de música se debe ejecutar. Esta se halla con modifica-

ciones, las que consisten en los diversos grados de ejecucion.

Estas son primitivas ó derivadas, en las primeras se hallan contenidas las siguientes:

M. Demuéstrelo V.

D. *Movimientos*. Modificaciones primitivas.

Largo . . . . . Este es el mas lento de los movimientos; se deberá ejecutar con estilo majestuoso y severo.

Grave . . . . . . Con majestad, y no menos lento que el anterior.

Adagio . . . . . Su espresion es tierna y patética, con menos lentitud.

Andante . . . . . Se espresará con mas gracia y menos severidad.

Allegro . . . . . Su ejecucion es alegre y viva.

Presto . . . . . . Su ejecucion es bastante veloz.

Denominacion. . Modificaciones derivadas.

Larghetto . . . . Es menos lento que el Largo, su espresion es, no muy severa, y con estilo gracioso.

Andantino ó Allegretto . . . . Es un término medio entre el Andante y el Allegro.

Vivace. . . . . . Es un término medio entre el Allegro y el Presto.

Prestissimo . . . Es el último grado de velocidad.

M. ¿Hay algunas palabras ó términos que se encuentren en las modificaciones primitivas y derivadas?

D. Sí señor, y son las siguientes:

Largo Maestoso. Se ejecutará bastante espacio y con majestad.

Andante Lamentabile . . . . Su espresion será la tristeza.

Andante Sentimentale . . . Con sentimiento y dolor.

Andante Affettuoso . . . . . . Se espresará con afecto y gracia.

Andante Amoroso . . . . . . Con afecto y amor.

Andante Sostenuto . . . . . Sosteniendo las notas y ligándolas.

Andante Grazioso . . . . . . Se espresará con gracia y á un tiempo moderado.

Andante quasi Allegretto . . Un término medio entre el Andante y el Allegretto.

Allegretto Semplice . . . . . Igual al Allegretto.

Allegro moderato . . . . . Espresa un grado medio de viveza.

Allegro non troppo . .	Igual al anterior.
Allegro Giusto .	Allegro justo, ó un verdadero Allegro.
Allegro Spiritoso.	Allegro con espíritu y viveza.
Allegro Strepitoso	Con estrépito y fuerza.
Allegro con moto.	Con movimiento, con entusiasmo.
Piu moto con Allegrezza . .	Con mas entusiasmo que el anterior, y con alegría.
Allegro Risoluto.	Su ejecucion será con resolucion y viveza.
Allegro agitato con fuoco . .	Con viveza, fuego y energía.
Allegro assai . .	Mas vivo que el Allegro.
Piu vivo ó piu mosso	Indica mas viveza que la que antes tenia.

M. ¿Hay algunas palabras italianas que se encuentren en la música?

D. Sí señor, y son las siguientes:

Espressivo . . .	Se hará con espresion.
Marcato	Marcando las notas.
Legato	Ligando las notas.
Legato assai . .	Mas ligado.

Dolce	Con dulzura.
Cantábile	Se espresa en un trozo que forma canto.
Teneramente ó ten: ó Pesante . .	Manteniendo bien las notas y como dilatando.
Morendo ó marcando	Deteniendo gradualmente el compás.
A piacere	A voluntad del ejecutor.
Colla parte . . .	Con la parte cantante.
Il basso sempre marcato ó staccato	Marcando el bajo, ó espresándolo con picado.
Leggiero	Con ligereza.
Leggieramente ma con brio . . .	Con ligereza y fuerza.
Stretto, Calando, Stringendo ó Affrettando .	Manteniendo y apoyando las notas y aligerando un poco.
Ritardando, Rallentando ó Smorzando .	Manteniendo las notas y dilatando un poco el tiempo.
Scherzando . . .	Con alegría y como jugando.

Con anima . . .	Con alma, esto es, con fuego.
Con Dolore . . .	Con dolor y sentimiento.
Con Delicatezza.	Con delicadeza y mucha espresion.
Con Amore . . .	Con amor.
Con tutta forza.	Con toda fuerza.
Con Calore . . .	Con entusiasmo.
Con fuoco	Con fuego.
Non troppo . . .	No tanto.
Molto	Mucho.
Assai	Mas.
Un poco.	Lo que indica.
Quasi	Casi ó como.
Piu ó Ma . . .	Mas.
Meno	Menos.
Piu tosto	Medio.
Sempre	Siempre.
Sotto voce ó Mezza voce . . .	A media voz.
Da capo, ó D. C.	Significa volver al principio ó á la señal que demarque.
Volti Presto ó V. P. ó Volti subito ó V. S.	Se dará vuelta á la hoja con prontitud.
8.ª *alta, ú* 8.ª .	Se tocará una octava mas arriba de donde está escrito.

Con 8.ª	Se tocará con octavas el pasaje que demarque.
8.ª *baja*	Se tocará una octava mas baja de lo escrito.
Loco ó loc . . .	Vuelve á su lugar, es decir, donde está escrito.
M. G.	Mano derecha.
M. S.	Mano izquierda.
Tempo primo ó á tempo	Vuelve al tiempo primero.

Palabras ó signos que se usan para dar mas espresion á la música:

Crescendo ó Cres.	Aumentando la fuerza.
Decrescendo ó Decres: ó Diminuendo ó dim.	Disminuyendo la fuerza.
Forzando ó Sforzando ó fz. ó sf. ó rinforzando ó rinf. . .	Ejecutando con fuerza la nota que tenga alguna de estas palabras ó signos.
Piano ó P. . . .	Con una pulsacion suave.
Piu piano ó piu P.	Mas suave.
Mezzo ó mez: ó	

mezzo piano ó poco P. ó. poc.	
P	Menos suave.
Pianíssimo ó PP.	Sumamente suave.
Forte ó for. ó f.	Con fuerza.
Piu for.	Con mas fuerza.
Fortísimo ó ff. ó fmo.	Con mucha mas fuerza.
F. P: ó fp. . .	Indica el primer punto fuerte y lo demas suave.
< >	Este signo indica donde está cerrado piano, y donde está abierto fuerte, de modo que es un crescendo y un disminuyendo.
Λ Λ Λ —	Puesto sobre las notas indica darles mas fuerza y deteniendo el compás.

FIN DE LA PRIMERA PARTE.

GRAMATICA RAZONADA
MUSICAL.

PARTE SEGUNDA.

Aplicacion de los caracteres musicales ó sintáxis de la música.

ARTICULO I.

DEL SONIDO.

Maestro. ¿Qué se entiende por sonido?

Discípulo. El resultado del choque de dos cuerpos que ponen el aire en movimiento, de lo que resulta una sensacion que hiere el órgano del oido con mas ó menos impulso.

M. ¿Qué especie de sensaciones son las que produce este choque, y cuántas son?

D. Dos, y se distinguen con el nombre de *ruido* y *sonido.* El primero produce una sensacion indeterminada é irracional; el segundo la produce determinada y racional.

M. ¿Qué es lo que produce el ruido, y por qué su sensacion es indeterminada, é irracional?

D. El ruido lo produce el tiro de una arma de fuego, el choque de las armas blancas, el golpe de los martillos, la caida de un cuerpo cualquiera á su centro &c., y se llama indeterminada é irracional su sensacion, porque no es posible fijar armónicamente su entonacion, elevacion y valor musical.

M. ¿Qué es lo que produce el sonido, y por qué su sensacion es determinada y racional?

D. La voz humana, una cuerda mas ó ménos tirante, un tubo de cualquiera dimension, una campana &c., y su sensacion se llama determinada y racional, porque se puede fijar exactamente su estension, elevacion y valor musical.

M. ¿Cuántas son las atribuciones del sonido?

D. Son tres: 1.ª *el tono*, que en esta acepcion se toma por la elevacion ó progresion de los sonidos, desde el mas grave al mas agudo: 2.ª *la fuerza* que es lo que clasifica la calidad de los sonidos, desde el mas endeble al mas fuerte: 3.ª *la cualidad* ó *timbre*, pue determinan la clase de los sonidos, desde el mas oscuro al mas brillante.

M. ¿Con qué signo musical se espresan los sonidos?

D. Con las notas que quedan esplicadas en el artículo segundo de la primera parte de esta gramática.

M. ¿Qué resultado produce el sonido?

D. Dos, y son: *la armonía y la melodía.*

M. ¿Qué se entiende por armonía?

D. Llámase armonía, á la reunion simultánea de varios sonidos, mas ó menos gratos, que producen un buen efecto al oido, aunque no se sujete al ritmo ó medida.

M. ¿Qué se entiende por melodía?

D. Llámase melodía, á la succesion progresiva de sonido en sonido, algunas veces estraña á la armonía de la que trae su orígen; pero siempre arreglada á los sonidos que constituyen el modo y sujeta á la modulacion y al ritmo ó medida, que es quien determina y divide sus frases.

ARTICULO II.

DEL TONO Y SU DIVISION.

M. ¿Qué se entiende por tono?

D. Esta voz ha tenido varias acepciones; pues tan pronto esplicaba las notas como sus intervalos, y el modo mayor ó menor de una pieza de música.

M. ¿Cuál es su verdadero significado?

D. La definicion exacta de esta voz es: la distancia ó intervalo que hay de una nota á otra, como de *do á re:* de *do á mi* &c.

M. ¿Cómo se debe en este caso reemplazar su significado en las otras dos acepciones?

D. En la primera, que pertenece á las notas ó signos de armonía, se llamará sonido; y en la otra que clasifica la armonia tercera mayor ó menor se llamará modo.

M. ¿Es el tono susceptible de alguna division?

D. Sí señor: se devide en dos mitades ó medios tonos, que tambien se llaman semitonos.

M. ¿Son todas las siete notas ó signos de armonía susceptibles de esta division?

D. Solamente cinco, y son: *la*, *si*, *re*, *mi* y *sol*, porque *do* y *fa* son naturalmente semitonos ó medios tonos.

M. ¿El tono se divide en dos semitonos iguales?

D. No señor.

M. ¿Por qué?

D. Porque el uno es mayor y el otro es menor.

M. Esplíquelos V.

D. El tono se divide enarmónicamente en nueve comas, de las que, cinco pertenecen al semitono mayor, y cuatro al semitono menor.

Son semitonos mayores las distancias ó intervalos que existen entre dos notas diversas como: *mi*, *fa*: *si*, *do*, y son semitonos menores las distancias ó intervalos que existen entre una misma nota alterada, como: *do*, *do sostenido*: *fa*, *fa sostenido re*, *re bemol*. (*Lám.* 5.ª *figs.* 1.ª y 2.ª)

M. Cuando una nota se halla alterada en la llave ó accidentalmente, ¿cuál será el intervalo entre la que le precede y la que le sigue?

D. Si la nota alterada lo ha sido por un sostenido, entonces el intervalo de la que le precede es de un semitono mas, y el del que la sigue de un semitono menos; por ejemplo: *do*, *re*, *mi*.

De *do* á *re*, ... hay un tono De *re* á *mi*, ... un tono	dos tonos.
De *do* á *re sostenido*, tono y medio De *re sostenido* á *mi*, medio tono	dos tonos.

Si la nota alterada lo ha sido por un bemol, entonces el intervalo de la que le precede es de un semitono menos, y el del que la sigue de un semitono mas: por ejemplo, *do*, *re*, *mi*.

De *do* á *re*, ... hay un tono De *re* á *mi*, ... un tono	dos tonos.
De *do* á *re bemol*, hay medio tono De *re bemol* á *mi*, . . tono y medio	dos tonos.

(*Lám.* 5.ª *fig.* 1.ª)

M. ¿Estos semitonos serán mayores ó menores?

D. Mayores, porque como queda dicho, el intervalo existe entre dos notas diversas.

M. ¿Qué otra acepcion tiene la voz tono?

D. Se llama generalmente tono la tónica, ó primera del tono en que se halla escrita una pieza de música.

ARTICULO III.

DE LA OCTAVA Y SU FORMACION.

M. ¿Qué se entiende por octava?

D. La escala *diatónica* de ocho sonidos ó notas.

M. Qué quiere decir *diatónica?*

D. Esta palabra es griega, y manifiesta que los sonidos ó notas se siguen de grado y sin interrupcion; como: *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*.

M. Cuántos tonos contiene la octava ó escala diatónica?

D. Seis tonos, que se dividen en cinco tonos y dos semitonos mayores.

M. ¿Cuántas clases de octavas hay?

D. Tres, que se conocen con los nombres siguientes: *escala diatónica*, *escala cromática*, *escala enarmónica*.

M. ¿Qué significa la voz *cromática?*

D. Esta voz es griega, y significa que los sonidos ó notas siguen una progresion diatónica, pero de semitonos.

M. ¿Y la voz *enarmónica?*

D. Tambien es griega, y significa que los sonidos ó notas siguen una progresion diatónica, pero de cuartos de tonos ó *comas*.

M. Demuéstrelo V.

D. La octava ó escala diatónica, es la que acabo de esplicar; y se forma ó contiene los tonos y semitonos siguientes:

De *do* á *re*, ... un tono
De *re* á *mi*, ... un tono
De *mi* á *fa*, . . un semitono mayor ó medio tono
De *fa* á *sol*, ... un tono
De *sol* á *la*, ... un tono
De *la* á *si*, ... un tono
De *si* á *do*, (octava) un semitono mayor ó medio tono

(*Lám.* 5.ª *fig.* 3.ª)

La octava cromática, es la que se forma ó contiene solamente medios tonos ó semitonos mayores y menores, y es como sigue:

De *do* á *do* sostenido . . . . . . semit. menor.
De *do* sostenido á *re* . . . . id. mayor.
De *re* á *re* sostenido . . . . id. menor.
De *re* sostenido á *mi* . . . . id. mayor.
De *mi* á *fa* . . . . id. mayor.
De *fa* á *fa* sostenido . . . . id. menor.
De *fa* sostenido á *sol* . . . . id. mayor.
De *sol* á *sol* sostenido . . . . id. menor.
De *sol* sostenido á *la* . . . . id. mayor.
De *la* á *la* sostenido . . . . id. menor.
De *la* sostenido á *si* . . . . id. mayor.

De *si* á *do* . . . . id. mayor.
(*Lám.* 5.ª *fig.* 4.ª) son 12 semitonos
de lo que resulta que dicha octava contiene cinco semitonos menores y siete mayores.

M. ¿Hay otro modo de demostrar esta progresion cromática?

D. Si señor, por medio de los bemoles y becuadros, y es como sigue:

De *do* á *re* bemol . . . . semit. mayor.
De *re* bemol á *re* natural . . . . . id. menor.
De *re* natural á *mi* bemol . . . . . id. mayor.
De *mi* bemol á *mi* natural . . . . . id. menor.
De *mi* natural á *fa* . . . . id. mayor.
De *fa* á *sol* bemol . . . . id. mayor.
De *sol* bemol á *sol* natural . . . . . id. menor.
De *sol* natural á *la* bemol . . . . . id. mayor.
De *la* bemol á *la* natural . . . . . . id. menor.
De *la* natural á *si* bemol . . . . . . id. mayor.
De *si* bemol á *si* natural . . . . . . id. menor.
De *si* natural á *do* . . . . id. mayor.
(*Lám.* 5.ª *fig.* 5.ª) son 12 semitonos,
y resultan tambien cinco semitonos menores y siete mayores. La octava enarmónica, como he dicho ya, se supone que debe formarse ó contener los intervalos que hay entre un semitono menor y otro mayor, como por ejemplo: *do*, *do sostenido*, *re*

bemol, *re becuadro*, *re sostenido*, *mi bemol &c.*; pero como esta diferencia no existe en los instrumentos de tecla y trastes, y apenas se verifica en los de aire y cuerda, se ha abandonado su uso como impracticable.

M. Bajo qué nombres se distinguen los tonos y semitonos de que se compone la octava?

D. Por los siguientes, y son:

1.ª *do* . . . . tónica ó primera de tono.
2.ª *re* . . . . segunda de tono.
3.ª *mi* . . . . mediante ó tercera de tono.
4.ª *fa* . . . . subdominante ó cuarta de tono.
5.ª *sol* . . . . dominante ó quinta de tono.
6.ª *la* . . . . sesta de tono.
7.ª *si* . . . . sensible, ó sétima de tono.
8.ª *do* . . . . octava.

M. ¿Los doce semitonos pueden ser empleados como tónica ó primera de tono?

D. Sí señor; pero para ello es indispensable servirse de los sostenidos y bemoles fijos y accidentales, para cuyo efecto han sido adoptados, como se esplicará mas adelante.

M. La escala general descrita con las dos llaves fundamentales (*Lám.* 5.ª *fig.* 6) ¿cuántas octavas contiene?

D. Cinco octavas.

M. ¿A qué voces pertenecen?

D. A todas las tres que son: grave, media y aguda.

M. ¿Cuántas octavas representa cada una en dicha escala general?

D. Tres cada una de aquellas.

M. Demuéstrelo V.

D. La 1.ª, 2.ª y 3.ª octava, de las cinco de la escala general, forman las tres octavas de la voz grave: la 2.ª, 3.ª y 4.ª octava, de la dicha escala, forman las tres octavas de la voz media: la 3.ª, 4.ª y 5.ª octava, de la misma escala, forman las tres octavas de la voz aguda, de lo que resulta:

1.º Que la octava aguda de la voz grave es la octava grave de la voz media.

2.º Que la octava aguda de la voz grave es la octava media de la voz media, y la octava grave de la voz aguda.

3.º Y finalmente, que la octava aguda de la voz media, es la octava media de la voz aguda; quedando probado por este medio *que de una ú otra voz solo hay una octava de diferencia en sus sonidos.*

ARTICULO IV.

DE LOS INTERVALOS Y MODO DE FORMARLOS.

M. ¿Qué se entiende por intervalo?

D. En su acepcion general significa la distancia que hay de un sonido á otro, sea ascendiendo ó descendiendo.

M. ¿Luego será lo mismo que estension?

D. No señor, porque el intervalo se considera como indivisible (aunque algunas veces contiene dos ó mas acordes), y la estension es susceptible de division.

M. ¿Cuántos son los intervalos?

D. Son seis: el de 2.ª, 3.ª, 4.ª, 5.ª, 6.ª y 7.ª

M. ¿Cómo se forman los intervalos?

D. Con las dos notas principales y las que se contienen entre ellas.

M. Demuéstrelo V.

D. *Do re*, es intervalo de 2.ª; porque desde la nota que empieza á la que concluye el intervalo no hay ninguna otra: *do mi*, es intervalo de 3.ª; porque entre la nota que empieza el acorde, la que lo concluye, y se llaman principales, hay una nota que es el *re: do, fa*, producen un intervalo de 4.ª; porque entre las dos notas principales hay *re* y *mi: do, sol* produce un intervalo de 5.ª; porque entre las dos notas principales hay *re mi fa: do, la* forman un intervalo de 6.ª; porque entre las dos notas principales hay *re, mi, fa, sol:* y finalmente *do, si*, produce un intervalo de 7.ª; porpue entre las dos notas principales hay *re, mi, fa, sol, la.* (*Lám.* 5.ª *fig.* 7.ª)

M. ¿Cuántas especies de intervalos hay?

D. Dos, y se distinguen con los adjetivos de *conyuntos y disyuntos.*

M. Espliquelos V.

D. Se llama intervalo conyunto, cuando la distancia es diatónica, como *do, re, mi, fa,* &c., y es intervalo disyunto, cuando dicha distancia se halla entre dos sonidos cuya progresion es de salto, como *do, mi, fa, re,* &c., (*Lám.* 5.ª *fig.* 8.ª)

M. ¿En cuántas clases se dividen los intervalos, sean conyuntos ó disyuntos?

D. En dos, que son: *consonantes y disonantes.*

M. ¿Por qué se llaman así?

D. Porque los consonantes causan una sensacion agradable al oido; y los disonantes no solo no forman armonía, sino que disuenan y casi incomodan.

M. Clasifique V. las atribuciones de los intervalos consonantes.

D. Los intervalos consonantes pueden ser *perfectos é imperfectos, sencillos y dobles.*

M. ¿Cuáles son los intervalos consonantes perfectos, y por qué se denominan así?

D. Se llaman perfectos los intervalos do 4ª y 5ª porque conservan invariablemente una misma distancia de su tónica en ambos modos.

M. ¿Cuáles son los intervalos consonantes imperfectos, y por qué se llaman así?

D. Por la razon inversa, y son los de 3.ª y 6.ª; pues sus distancias de la tónica se alteran, segun el modo á que pertenezcan, como se demostrará en el artículo quinto de esta segunda parte.

M. ¿Cuáles son los intervalos sencillos, y por qué se llaman así?

D. Todos los intervalos que se comprenden en la estension de la octava son sencillos, y son: el de 2.ª, 3.ª, 4.ª, 5.ª, 6.ª, 7.ª, 8.ª, y se llaman sencillos porque no necesitan para su formacion del auxilio de otra octava.

M. ¿Cuáles son los intervalos dobles, y por qué se denominan así?

D. Porque se necesita la estension de dos ó mas octavas para formarlos, y son los de 9.ª, 10.ª, 11.ª, 12.ª, 13.ª, 14.ª, 15.ª, &c., y equivalen al de doble 2.ª, doble 3.ª, doble 4.ª &c. (*Lám.* 5.ª *fig.* 9.ª)

M. Clasifique V. las atribuciones de los intervalos disonantes.

D. Los intervalos disonantes pueden ser mayores y menores, sencillos y dobles.

M. ¿Cuáles son los intervalos disonantes mayores, y por qué se llaman así?

D. Todos los acordes que pueden ser supérfluos, como son los de 2.ª, 4.ª, 5.ª, 6.ª, y se llaman mayo-

res, porque contienen la mayor distancia de su intervalo ó el mayor número de semitonos.

M. ¿Cuáles son los intervalos disonantes menores, y por qué se llaman así?

D. Todos los acordes que pueden ser diminutos, como son los de 3.ª, 4.ª, 5.ª, 7.ª, y se denominan menores, porque contienen la menor distancia de su intervalo, ó el menor número de semitonos.

M. ¿Luego los acordes de 4.ª y de 5.ª pueden ser supérfluos y diminutos?

D. Sí señor.

M. ¿Por qué?

D. Porque sin formar *modo* alguno, pertenecen al mayor y al menor.

M. ¿Cuáles son los intervalos disonantes sencillos y dobles?

D. Los que guardan las mismas distancias en la octava, que los intervalos consonantes arriba demostrados.

M. ¿Cuál es el mayor de los intervalos?

D. El de sétima mayor.

M. ¿Cuál es el menor de los intervalos?

D. El de segunda menor.

M. ¿Los intervalos consonantes pueden volverse disonantes?

D. Sí señor; pero accidentalmente.

M. Pasemos á la formacion y demostracion de los intervalos. ¿Cuántas clases de segundas hay?

D. Hay tres, y son 2.ª mayor, 2.ª menor, 2.ª supérflua.

M. ¿Cuántos tonos y semitonos contiene cada una?

D. La 2.ª mayor contiene un solo tono, como: *do*, *re*; la 2.ª menor contiene un semitono mayor, como: *mi*, *fa*; y la 2.ª supérflua contiene un tono y semitono menor, como: *do*, *re sostenido*.

M. ¿Estas tres segundas son consonantes ó disonantes?

D. Todas tres son disonantes.

M. ¿Cuántas clases de terceras hay?

D. Tres, y son: 3.ª mayor, 3.ª menor y 3.ª diminuta.

M. ¿Cuántos tonos y semitonos contiene cada una?

D. La 3.ª mayor contiene dos tonos, como: *do*, *mi*; la 3ª menor contiene un tono y un semitono mayor, como: *re*, *fa*; y la 3ª diminuta contiene dos semitonos mayores, como: *re sostenido*, *fa*.

M. ¿Estas tres terceras son todas consonantes?

D. La 3.ª mayor y 3.ª menor son consonantes, pero la 3.ª diminuta es disonante.

M. ¿Cuántas clases de cuartas hay?

D. Tres, y son: 4.ª justa ó natural, 4.ª supérflua, y 4ª diminuta.

M. ¿Cuántos tonos y semitonos contiene cada una?

D. La 4.ª justa contiene dos tonos y un semitono mayor, como: *do*, *fa*; la 4.ª supérflua contiene tres tonos, como: *fa*, *si*; y la 4.ª diminuta contiene dos semitonos mayores y un tono, como: *do sostenido*, *fa*.

M. ¿Estas tres cuartas son consonantes ó disonantes?

D. La 4.ª justa es consonante; la 4.ª supérflua, que tambien se llama tritono, y la diminuta son disonantes.

M. ¿Cuántas clases de quintas hay?

D. Tres, y son: 5.ª justa ó natural, 5.ª supérflua, y 5.ª diminuta ó falsa.

M. ¿Cuántos tonos y semitonos contiene cada una?

D. La 5.ª natural contiene tres tonos y un semitono mayor, como: *do*, *sol*; la 5.ª supérflua contiene tres tonos, un semitono mayor, y otro menor, como: *do*, *sol sostenido*; y la 5.ª diminuta ó falsa contiene dos semitonos mayores, y dos tonos, como *si*, *fa*.

M. ¿Estas tres quintas son consonantes ó disonantes?

D. La 5.ª natural es consonante; la 5.ª supérflua y la diminuta son disonantes.

M. ¿Cuántas clases de sestas hay?

D. Tres, y son: 6.ª mayor, 6.ª menor y 6.ª supérflua.

M. ¿Cuántos tonos y semitonos contiene cada una?

D. La 6.ª mayor contiene cuatro tonos y un semitono mayor, como: *do*, *la*; la 6.ª menor contiene tres tonos y dos semitonos mayores, como: *mi bemol*, *do;* y la 6.ª supérflua, contiene cuatro tonos, un semitono mayor y otro menor, como: *fa*, *re sostenido*.

M. ¿Estas tres sestas son consonantes ó disonantes?

D. La 6.ª mayor y la 6.ª menor son consonantes; y la 6.ª supérflua es disonante.

M. ¿Cuántas clases de sétimas hay?

D. Tres, y son: 7.ª mayor, 7.ª menor, y 7.ª diminuta.

M. ¿Cuántos tonos y semitonos contiene cada una?

D. La 7.ª mayor contiene cinco tonos y un semitono mayor, como: *do*, *si*; la 7.ª menor contiene cuatro tonos y dos semitonos mayores, como: *re*, *do*; y la 7.ª diminuta, contiene tres tonos y tres semitonos mayores, como: *sol sostenido*, *fa*.

M. ¿Estas tres sétimas son consonantes ó disonantes?

D. Son todas disonantes. (*Lám.* 5.ª *fig.* 10.ª)

M. ¿Qué otro intervalo se conoce?

D. La octava.

M. ¿Este intervalo es consonante ó disonante?

D. Es consonante.

M. ¿Cuáles son las atribuciones peculiares de la octava?

D. Dos: primera, sirve de principio y fin al mismo sonido que representa, por lo que se denomina *equísono:* segunda, sirve de complemento á todos los intervalos que se hallan en sus límites.

M. ¿Qué se entiende por complemento de un intervalo?

D. El trastrueque de los dos sonidos que lo forman.

M. Demuéstrelo V.

D. La 3.ª mayor *do, mi,* trastrocándola presenta una sesta menor, *mi, do,* y este será su complemento, que es decir: buscar la octava del primer sonido partiendo del segundo que forma el intervalo.

M. ¿Mudando el nombre del intervalo por medio del trastrueque, se cambia tambien su denominacion de mayor, menor, supérfluo y diminuto?

D. Sí señor.

M. ¿Hay alguna regla fija y general para ello?

D. Sí señor.

M. Demuéstrelo V.

D. Todos los intervalos mayores, en sus complementos se vuelven menores; y viceversa los menores mayores. Todos los intervalos supérfluos, en sus complementos se vuelven diminutos; y viceversa los diminutos supérfluos.

M. Bajo esta regla, ¿qué dará en su complemento una segunda menor, como *do, re bemol?*

D. Dará una 7.ª mayor, como *re bemol, do.*

M. ¿Qué dará una 2.ª mayor, como *do, re?*

D. Dará una 7.ª menor, como *re, do.*

M. ¿Qué dará una 2.ª supérflua, como *do, re sostenido?*

D. Dará nna 7.ª diminuta, como *re sostenido, do.*

M. ?Qué dará una 3ª mayor, como *do, mi.*

D. Dará una 6.ª menor, como *mi, do.*

M. ¿Qué dará una 3.ª menor, como *do, mi bemol?*

D. Dará una 6.ª mayor, como *mi bemol, do.*

M. ¿Qué dará una 3.ª diminuta, como *do sostenido, mi bemol?*

D. Dará una 6.ª supérflua, como *mi bemol, do sostenido.*

M. ¿Qué dará una 4.ª natural, como *do, fa?*

D. Dará una 5.ª natural, como *fa, do.*

M. ¿Qué dará una 4.ª supérflua, como *do, fa sostenido?*

D. Dará una 5.ª diminuta, como *fa sostenido, do.*

M. ¿Qué dará una 4.ª diminuta, como *do sostenido, fa?*

D. Dará una 5.ª supérflua, como *fa, do sostenido.*

M. ¿Qué dará una 5.ª natural, como *fa, do?*

D. Dará una 4.ª natural, como *do, fa.*

M. ¿Qué dará una 5.ª supérflua, como *fa, do sostenido?*

D. Dará una 4.ª diminuta, como *do sostenido, fa.*

M. ¿Qué dará una 5.ª diminuta, como *fa sostenido, do?*

D. Dará una 4.ª supérflua, como *do, fa sostenido.*

M. ¿Qué dará una 6.ª mayor, como *do, la?*

D. Dará una 3.ª menor, como *la, do.*

M. ¿Qué dará una 6.ª menor, como *do, la bemol?*

D. Dará una 3.ª mayor, como *la bemol, do.*

M. ¿Qué dará una 6.ª supérflua, como *do, la sostenido?*

D. Dará una 3.ª diminuta, como *la sostenido, do.*

M. ¿Qué dará una 7.ª mayor, como *do, si?*

D. Dará una 2.ª menor, como *si, do.*

M. ¿Qué dará una 7.ª menor, como *do, si bemol?*

D. Dará una 2.ª mayor, como *si bemol, do.*

M. ¿Qué dará una 7.ª diminuta, como *do sostenido, si bemol?*

D. Dará una 2.ª supérflua, como *si bemol, do sostenido.* (*Lám.* 5.ª *fig.* 11.ª)

M. ¿Qué dará una 8.ª como *do, do?*

D. Dará el unísono.

M. ¿Qué se entiende por unísono?

D. La union de dos sonidos que no se diferencian entre sí.

M. ¿La union de estos dos sonidos es consonante ó disonante?

D. Algunos pretenden que sea consonante; pero generalmente está admitido no ser consonante ni disonante, aunque sí principio de cualquiera intervalo consonante ó disonante.

M. ¿Qué razon hay para creerlo así?

D. La razon es que un sonido solo repetido en muchas octavas, no puede formar armonía, luego no es consonante; ni menos puede causar una sensacion incómoda, luego tampoco es disonante.

M. ¿Se conocen mas intervalos en la música?

D. Sí señor, otros ocho.

M. ¿Cuáles son?

D. El semitono menor, como do, *do sostenido*; la 3.ª supérflua, como *do, mi sostenido*; la 4.ª mas que supérflua, como *do bemol, fa sostenido*; la 5.ª mas que supérflua, como *do bemol, sol sostenido*; la 6.ª diminuta, como *do sostenido, la bemol*; la 7.ª supérflua como *do, si sostenido*; la 8.ª diminuta, como *do, do bemol*; y la octava supérflua, como *do, do sostenido.*

M. ¿Por qué no ha hecho V. mencion de estos intervalos?

D. Porque no derivan de la formacion de los acordes del sistema admitido.

M. ¿A. qué sistema pertenecen?

D. Al enarmónico.

M. ¿Por qué?

D. Porque en dicho sistema se admite el intervalo del cuarto tono, como *do sostenido, re bemol; mi sostenido, fa; si sostenido, do; sol sostenido, la bemol; si, do bemol; si sostenido, do &c.*, cuyo intervalo es nulo en el sistema cromático ó moderno, en el que un mismo sonido espresa dos notas ó voces diferentes; y así es que el *si*, es equivalente al *do bemol; el mi sostenido, al fa; el sol sostenido, al la bemol; el re sostenido, al mi bemol; el la sostenido al si bemol; el do sostenido, al re bemol.* (*Véanse las figs.* 3.ª y 4.ª *de la lám.* 5.ª)

M. ¿Deduciremos, pues, que el resultado del sistema enarmónico, es desconocido en nuestra música?

D. No señor: porque por medio de la armonía y de la melodía se perciben algunas veces los efectos de las transiciones enarmónicas.

ARTICULO V.

DEL MODO Y SU TEORIA.

M. ¿Qué se entiende por *modo*?

D. Una determinada disposicion de armonía, que califica toda la octava con relacion á su tónica.

M. ¿Qué diferencia hay entre *todo y modo*?

D. En que el *tono* solo indica el sonido ó nota que debe servir de tónica á una pieza de música; y el *modo* determina la *tercera ó mediante*, y clasifica toda la octava sobre aquella nota fundamental.

M. ¿Cuántos modos se conocen en la música?

D. Dos: *modo mayor, y modo menor.*

M. ¿En qué se diferencian?

D. En la colocacion que guardan los dos semitonos mayores que hay en la octava.

M. Esplique V. su teoría.

D. Tres son las cuerdas ó notas esenciales del modo, que juntas forman un acorde perfecto, y son: 1.ª *la tónica*, que es el signo fundamental del tono y modo; 2.ª *la quinta ó dominante*, que se halla á la quinta de la tónica; 3.ª *la tercera ó mediante*, que se halla á la tercera de la tónica y es la que propiamente constituye el modo; pero como esta puede ser de dos especies, hay dos modos diferentes, como queda dicho, y son: *modo mayor y modo menor*; es *modo mayor*, cuando la *tercera* ó mediante dista dos tonos de la tónica como *do, mi*; es *modo menor*, cuando la tercera ó mediante solo dista tono y medio de la tónica como *la, do.*

M. ¿Las demas notas de la octava guardan la misma progresion en ambas octavas?

D. No señor: en el *modo mayor*, la *sesta* y la *sétima* ó *sensible* deben ser mayores, esto es, la *sesta* debe distar cuatro tonos y medio de la tónica, como *do, la;* y la *sétima* cinco tonos y medio, como *do, si*: en el *modo menor*, aquellos dos intervalos deben ser menores, y por consiguiente la *sesta* debe distar tres tonos y dos semitonos de la tónica, como *la, fa*: y la *sétima* cinco solamente, como *la, sol*; pero siendo indispensable que la *sétima*, sea mayor en ambos modos, (por cuya razon se le llama sensible) en el de tercera menor se hace dicho intervalo mayor accidentalmente como: *la, sol sostenido.*

M. Establecida esta teoría, ¿dónde quedan los dos semitonos mayores en ambos modos?

D. En el *modo mayor* se halla el primero entre la *tercera* y la *cuarta*, como *mi, fa*: y el segundo entre la *sétima* y la *octava*, como *si, do*; en el modo menor, el primero entre la *segunda* y la *tercera*, como *si, do*: y el segundo entre la *quinta* y la *sesta*, como *mi, fa*: de modo que los intervalos que precisamente deben guardar los sonidos en una octava diatónica en ambos modos, son los siguientes: (*Lám.* 5.ª *fig.* 5.ª)

MODO MAYOR.

De la primera de tono ó tónica á la segunda, debe haber un tono	1
De la segunda á la tercera ó mediante	1
De la tercera á la cuarta ó subdominante . . .	½
De la cuarta á la quinta ó dominante	1
De la quinta á la sesta	1
De la sesta á la sétima ó sensible	1
De la sétima á la octava	½

Total: cinco tonos y dos semitonos mayores.

MODO MENOR.

De la primera de tono ó tónica á la segunda debe haber un tono	1
De la segunda á la tercera ó mediante	½
De la tercera á la cuarta ó subdominante . . .	1
De la cuarta á la quinta ó dominante	1
De la quinta á la sesta	½
De la sesta á la sétima ó sensible	1
De la sétima á la octava	1

Total: cinco tonos y dos semitonos mayores.

Teniéndose presente (como queda ya dicho) que la *sétima* en el modo menor, se hace mayor acci-

dentalmente; entónces resulta, que el intervalo que hay entre la *sesta* y la *sétima*, será de un tono y medio, como *fa*, *sol sostenido*.

M. Luego esta distancia de *fa*, á *sol sostenido*, que es de tono y medio, será dificil su ejecucion y peor su efecto.

D. Por este motivo se ha hecho que al subir se altere la sesta para hacer mas agradable el canto, y entonces varian los semitonos al subir en el tono menor; pues son de 2.ª á 3.ª y de 7.ª á 8.ª, y bajando son de 2.ª á 3.ª y de 5.ª á 6.ª

M. ¿Cuáles son las notas cuyos intervalos nunca se alteran en una octava, sea en modo mayor ó menor?

D. Tres: la *segunda*, la *cuarta* subdominante y la *quinta* dominante.

M. ¿Por qué?

D. Porque solamente la *tercera* y la *sesta* son las que determinan el modo y no otras.

M. ¿Hay alguna de las siete notas, que sirviendo de tónica puedan las demas de su escala diatónica representar el modo mayor ó menor, sin el auxilio de sostenidos ó bemoles?

D. Si señor.

M. ¿Cuáles son?

D. La nota *do*, por el modo mayor; y la nota *la*, por el modo menor.

M. ¿Por qué?

D. Porque sus escalas diatónicas guardan naturalmente los intervalos que exigen ambos modos.

M. Demuéstrelo V.

D. Siguiendo la regla arriba esplicada, dirémos:

MODO MAYOR.

1 tónica, de *do*.	
2 segunda, á *re* un tono	1
3 tercera, á *mi*	1
4 cuarta, á *fa*	½
5 quinta, á *sol*	1
6 sesta, á *la*	1
7 sétima, á *si*	1
8 octava, á *do*	½
(*Lám.* 5.ª *fig.* 3.ª) Total	5 tns. y

dos semitonos mayores.

MODO MENOR.

1 tónica de *la*.	
2 segunda, á *si* un tono	1
3 tercera, á *do*	½
4 cuarta, á *re*	1
5 quinta, á *mi*	1
6 sesta, á *fa* sostenido	1
7 sétima, á *sol* sostenido	1
8 octava, á *la*	½
(*Lám.* 5.ª *fig.* 3.ª) Total	5 tns. y

dos semitonos mayores.

M. En el artículo anterior que trata de la octava se dijo: que todos los semitonos eran susceptibles para servir de tónica, con el auxilio de los sostenidos y bemoles; por lo que es preciso demostrar cuantas serán las notas que podrán servir de tónica.

D. Veintiuna en el modo mayor, y veintiuna en el modo menor, que forman un total de cuarenta y dos tónicas en ambos modos.

M. Diga V. sus nombres.

D. *Do*, *do* sostenido, *do* bemol,
re, *re* sostenido, *re* bemol,
mi, *mi* sostenido, *mi* bemol,
fa, *fa* sostenido, *fa* bemol, } en ambos modos.
sol, *sol* sostenido, *sol* bemol,
la, *la* sostenido, *la* bemol,
si, *si* sostenido, *si* bemol,

M. Hallándose en estas veintiuna tónicas varios sonidos *omólogos*, ¿no seria posible rectificarlas y disminuirlas?

D. Sí señor; y esta es la razon por la que solo están en uso veinticuatro tónicas, doce para cada modo; evitándose así un crecidísimo número de accidentes naturales y dobles, fijos y accidentales.

M. ¿Cuáles son las veinticuatro tónicas que han quedado admitidas?

D. Son las siguientes:

do, *do* sostenido, ó re bemol,
re natural,
mi bemol, *mi* natural,
fa, *fa* sostenido, ó sol bemol, } en ambos modos.
sol natural,
la bemol, *la* natural,
si bemol, *si* natural,

M. ¿Cómo se denomina esta progresion de semitonos?

D. Escala cromática.

M. ¿Pertenece esta escala á alguno de los dos modos?

D. No señor; pero en ambos se puede hacer de paso ó carrera.

M. Fijadas ya las veinticuatro tónicas, demuestre V. su teoría para que resulte la perfecta colocacion de las notas que deben formar su octava diatónica.

D. Establecida la tónica y el modo, todos los demas sonidos de su octava (para poder obtener el nombre relativo al fundamental y propio al lugar que ocupan) deberán prestarse mútuamente una mitad de su valor armónico siempre que se necesite, á fin de guardar la distancia que se les señala en ambos modos; y de ahí viene el caso de los accidentes fijos en la llave.

M. Forme V. una octava modo mayor, y otra modo menor, con un solo sostenido fijo en la llave.

D. Estas dos octavas resultarán sobre las tónicas de *sol*, *modo mayor*, y de *mi*, *modo menor*.

M. Demuéstrelo V.

D. Octava modo mayor.
Sol, la, si, do, re, mi, fa sostenido, sol.
Octava modo menor.
Mi, fa sostenido, sol, la, si, do sostenido, re sostenido y *mi.*

En el primer caso es modo mayor; porque debiendo distar la sétima un tono de la sesta y medio de la octava, se consigue alterando el *fa* con un sostenido, y se verifica la mútua cesion del semitono, entre el *fa* y el *sol.*

En el segundo caso es modo menor; porque debiendo distar la segunda un tono de la tónica y medio de la tercera, se consigue alterando el *fa* con un sostenido; y se verifica igualmente la mútua cesion del semitono entre el *fa* y el *sol*; de lo que resulta que ambas octavas se hallan niveladas con sus respectivas tónicas ó notas fundamentales en ambos modos, por medio de un sostenido fijo en la llave. Por la misma razon:

Con 2 sostenidos será { *Re*: modo mayor; y *Si*: modo menor.

Con 3 sostenidos será { *La*: modo mayor; y *Fa* sosten.: modo men.

Con 4 sostenidos será { *Mi*: modo mayor; y *Do* sosten.: modo men.

Con 5 sostenidos será { *Si*: modo mayor; y *Sol* sosten.: modo men.

Con 6 sostenidos será { *Fa* sosten.: modo may. y *Re* sosten.: modo men.

Con 7 sostenidos será { *Do* sosten.: modo may. y *La* sosten.: modo men.

M. Forme V. una octava modo mayor, y otra modo menor con un bemol.

D. Estas octavas resultarán sobre las tónicas de *fa*, modo mayor y *re* modo menor.

M. Demuéstrelo V.

D. Octava modo mayor.
Fa, sol, la, si bemol, do, re, mi, fa.
Octava modo menor.
Re, mi, fa, sol, la, si natural, do sostenido y re.

En el primer caso es *modo mayor*, porque debiendo distar la cuarta medio tono de la tercera y uno de la quinta, se consigue alterando el *si* con un bemol, y se verifica la mútua cesion de un semitono entre el *si* y el *do*. En el segundo caso es *modo menor*, porque debiendo distar la sesta medio tono de la quinta y uno de la sétima, se consigue alterando el *si* con un bemol; y se verifica tambien la mútua cesion del semitono entre el *si* y el *do*. Por la misma razon:

Con 2 bemoles será { *Si* bemol: modo mayor. *Sol*: modo menor.

Con 3 bemoles será { *Mi* bemol: modo mayor. *Do*: modo menor.

Con 4 bemoles será { *La* bemol: modo mayor. / *Fa*: modo menor.

Con 5 bemoles será { *Re* bemol: modo mayor. / *Si* bemol: modo menor.

Con 6 bemoles será { *Sol* bemol: modo mayor. / *Mi* bemol: modo menor.

Con 7 bemoles será { *Do* bemol: modo mayor. / *La* bemol: modo menor.

M. ¿Por qué dice V. que se verifica la cesion del semitono entre la nota alterada y la que le sigue, cuando esta en ninguno de los dos casos varia del sonido?

D. Porque la cesion del semitono consiste en aumentar ó disminuir el intervalo natural entre la nota alterada, la que le sigue y la que le precede; y así es que el sostenido recibe un semitono de la nota que le sigue, y lo agrega á la que él altera; y el bemol quita un semitono á la nota alterada por él, y lo agrega á la inmediata. En ambos casos solamente la nota alterada es la que varia de sonido; pero el intervalo que la precede y el que le sigue varian de cantidad armónica. (*Lám.* 5.ª *fig.* 1.ª)

M. ¿Cómo es que tanto con los sostenidos como con los bemoles, en el modo menor, la sétima ó sensible no guarda la distancia con la octava que se le asigna y resulta en el modo mayor?

D. Porque, como he dicho, se hace mayor acciden-

talmente, y por esta razon no se pone en la llave el accidente que le pertenece (*véase la siguiente tabla general de los modos*).

M. ¿No hay otra razon?

D. Sí señor; y es que los accidentes fijos deben guardar su progresion; lo que no solo no se verificaría si se pusiesen los que alteran la sétima en el modo menor, sino que muchas veces se verian sostenidos y bemoles juntos en la llave.

M. ¿Se conoce alguna acepcion en los modos?

D. Sí señor: dos.

M. ¿Cuáles son?

D. La de: *modo principal y modo relativo.*

M. ¿Cuál es el *modo principal?*

D. Aquel en que se escribe una pieza de música.

M. ¿Y el *modo relativo?*

D. Aquel á que sale ó pasa en el discurso de una pieza de música, por breve que sea: y se divide en *análogo y desemejante.*

M. ¿Qué se entiende por *modo relativo, análogo y desemejante?*

D. Son *análogos* aquellos cuya armonía es una parte de la del *principal*; y *desemejantes* todos los demas.

M. ¿Cuáles son los *modos análogos* al *modo mayor?*

D. Los de 5.ª y 4.ª modo mayor, que solo difieren

del principal en una cuerda, y los de 6.ª, 2.ª y 3.ª modo menor.

M. ¿Cuáles son los *modos análogos* al modo menor?

D. El de 3.ª modo mayor, que tambien difiere en una cuerda del *principal*; el de 6.ª modo mayor y el de 4.ª modo menor. (*Lám.* 6.ª *fig.* 1.ª)

M. ¿Hay algunas reglas para conocer los modos mayores de los menores sus semejantes?

D. Las reglas ciertas son las siguientes: En los modos mayores con sostenidos fijos se tendrá presente: que la nota que sigue al último sostenido de la llave es la *tónica del modo mayor*, y la nota que precede á dicho último sostenido fijo de la llave es la *tónica del modo menor*. En los modos mayores con bemoles fijos: la nota que se halla á la quinta (ascendiendo) del último bemol fijo de la llave, es la tónica del modo mayor, y la nota que se halla á la tercera (ascendiendo) de dicho último bemol fijo de la llave, es la tónica del modo menor; advirtiéndose que cuando hay mas de un bemol fijo en la llave, el penúltimo se halla siempre á la tónica del modo mayor, y á la sétima del modo menor. (*Véase la tabla general de los modos página 69.*)

M. ¿No hay algunas otras reglas?

D. Las ya espuestas son las mas seguras; pero tam-

MODO MENOR.

	1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª
D							
S							
R							
L							
M							
Si							
F							
D							
F							
Si							
M							
L							
R							
S							
D							

del principal en una cuerda, y los de 6.ª, 2.ª y 3.ª modo menor.

M. ¿Cuáles son los *modos análogos* al modo menor?

D. El de 3.ª modo mayor, que tambien difiere en una cuerda del *principal*; el de 6.ª modo mayor y el de 4.ª modo menor. (*Lám.* 6.ª *fig.* 1.ª)

M. ¿Hay algunas reglas para conocer los modos mayores de los menores sus semejantes?

D. Las reglas ciertas son las siguientes: En los modos mayores con sostenidos fijos se tendrá presente: que la nota que sigue al último sostenido de la llave es la *tónica del modo mayor*, y la nota que precede á dicho último sostenido fijo de la llave es la *tónica del modo menor*. En los modos mayores con bemoles fijos: la nota que se halla á la quinta (ascendiendo) del último bemol fijo de la llave, es la tónica del modo mayor, y la nota que se halla á la tercera (ascendiendo) de dicho último bemol fijo de la llave, es la tónica del modo menor; advirtiéndose que cuando hay mas de un bemol fijo en la llave, el penúltimo se halla siempre á la tónica del modo mayor, y á la sétima del modo menor. (*Véase la tabla general de los modos página 69.*)

M. ¿No hay algunas otras reglas?

D. Las ya espuestas son las mas seguras; pero tam-

TABLA GENERAL DE LOS MODOS.

MODO MAYOR.

TONOS.	1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª
Do,							
Sol, con 1 sostenido,							
Re, con 2 sostenidos,							
La, con 3 sostenidos,							
Mi, con 4 sostenidos,							
Si, con 5 sostenidos,							
Fa, ♯ con 6 sostenidos,							
Do, ♯ con 7 sostenidos,							
Fa, con 1 bemol,							
Si, ♭ con 2 bemoles,							
Mi, ♭ con 3 bemoles,							
La, ♭ con 4 bemoles,							
Re, ♭ con 5 bemoles,							
Sol, ♭ con 6 bemoles,							
Do, ♭ con 7 bemoles,							

MODO MENOR.

TONOS.	1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª
La,							
Mi, con 1 sostenido,							
Si, con 2 sostenidos,							
Fa, ♯ con 3 sostenidos,							
Do, ♯ con 4 sostenidos,							
Sol, ♯ con 5 sostenidos,							
Re, ♯ con 6 sostenidos,							
La, ♯ con 7 sostenidos,							
Re, con 1 bemol,							
Sol, con 2 bemoles,							
Do, con 3 bemoles,							
Fa, con 4 bemoles,							
Si, ♭ con 5 bemoles,							
Mi, ♭ con 6 bemoles,							
La, ♭ con 7 bemoles,							

bien es útil observar, si en el discurso de la canturia ó armonía se hallan alteradas *la* 3.ª y 6.ª que son las notas características del modo *mayor* ó *menor*, y las que le definen: tambien se examina el último compás. que generalmente da la tónica; y finalmente, si la nota que sirve de quinta en el modo mayor se halla alterada accidentalmente; si no lo está es el modo mayor, *principal*; y si lo está es el modo menor, *relativo;* pues aquella misma nota sirve de sétima á la tónica de dicho modo. (*Lám.* 6.ª *fig.* 2.ª)

M. Para no confundir el tono con el modo, ¿qué voz deberá adoptarse para especificarlos ambos?

D. *Sonímodo*, palabra compuesta de la voz *son*, por el sonido ó nota que sirve de tónica á una pieza de música; y de la voz *modo*, para determinar á cuál pertenece.

M. En este caso pregunto, ¿en qué *sonímodo* se halla una pieza de música que tenga dos sostenidos fijos en la llave, que se responderá?

D. En re, modo mayor, ó si modo menor.

M. Un sonido ¿en cuántos *sonímodos* puede dividirse?

D. En seis.

M. Demuéstrelo V. con el sonido ó nota *Do*.

D. 1 do . . . . modo mayor.
2 do . . . . modo menor.

3 do sostenido . . . . modo mayor.
4 do sostenido . . . . modo menor.
5 do bemol . . . . modo mayor.
6 do bemol . . . . modo menor.
(*Lám.* 6.ª *fig.* 3.ª)

M. ¿Son todos los sonidos susceptibles de esta division de sonimodos?

D. Sí señor, todos lo son; pero muchos sonidos resultan *omólogos*, como se observará

En la tabla general de los modos, en que se ven 15 tónicas en el modo mayor y 15 tónicas en el modo menor, pero es porque *Fa #* con 6 sostenidos es omólogo ó semejante al de *Sol b* con 6 bemoles; el de *Re #* con 6 sostenidos lo es á *Mi b* menor con 6 bemoles; *Do #* con 7 sostenidos es lo mismo que *Re b* con 5 bemoles: *La #* con 7 sostenidos igual á *Si b* con 5 bemoles: *Si #* con 5 sostenidos igual á *Do b* con 7 bemoles: y *Sol #* con 5 sostenidos igual á *La b* con 6 bemoles.

ARTICULO VI.

DE LOS ACORDES Y SU TEORIA.

M. ¿Qué se entiende por *acorde*?

D. La union de dos ó mas sonidos que se ejecutan á un mismo tiempo, y producen un conjunto armónico.

M. ¿En cuántas clases se dividen los *acordes*?

D. En dos: *acordes consonantes* y *acordes disonantes* que tambien se llaman: *perfectos* é *imperfectos*.

M. ¿Cuáles son los *acordes consonantes* ó *perfectos*?

D. Aquellos que contienen los *intervalos consonantes*.

M. ¿Cuántos son los *acordes consonantes perfectos*?

D. Tres, y son: *acorde consonante mayor*, *acorde consonante menor* y *acorde consonante diminuto*.

M. Demuéstrelos V.

D. Es *acorde consonante mayor* cuando la tónica, tercera y quinta (que es el acorde de la tónica en ambos modos) forman dos terceras conjuntas, la primera mayor, y la segunda menor, como: *do, mi; mi, sol.*

Es *acorde consonante menor*, cuando dichas tres cuerdas forman dos terceras conjuntas, la primera menor y la segunda mayor, como: *la, do; do, mi.*

Es *acorde consonante diminuto*, cuando dichas tres cuerdas forman dos terceras conjuntas, la primera menor y la segunda diminuta, como: *do, mi bemol; mi bemol, sol bemol.* (*Lám.* 6.ª *fig.* 4.ª) Pero no es preciso usar las tres cuerdas para que el acorde sea consonante; basta que se oiga la tercera, que es la que determina el modo, las otras dos pueden omitirse.

M. ¿A qué modo pertenecen dichos tres acordes?

D. El primero determina el modo mayor, el segundo el modo menor, y el tercero no pertenece á modo alguno, porque no tiene como aquellos su escala diatónica.

M. ¿Qué otros acordes consonantes se conocen en la armonía?

D. El acorde de *tercera y sesta*, y el de *cuarta y sesta*, unas y otras mayores ó menores; porque hacen parte de la armonía perfecta en ambos modos.

Tambien son acordes consonantes la décima, duodécima y décimaquinta, porque la décima es semejante á la 3.ª, la duodécima á la 5.ª y la décimaquinta *á* la 8.ª [*Lám.* 5.ª *fig.* 8.ª]

M. ¿Cuáles son los *acordes disonantes ó imperfectos*?

D. Los que contienen uno ó mas intervalos disonantes.

M. ¿Cuántos son los acordes disonantes ó imperfectos?

D. Todos aquellos que no pueden de manera alguna constituir ó producir la 3.ª, 5.ª y 8.ª; condiciones esenciales para que el acorde sea consonante perfecto.

M. Clasifiquelos V.

D. Son acordes disonantes ó imperfectos, la sétima, la segunda, la quinta falsa, el tritono, y todos los que sean diminutos ó supérfluos.

M. Demuéstrelo V.

D. El acorde de 7.ª es disonante, porque no puede ser parte del acorde de 3.ª, 5.ª y 8.ª; y toma un diferente carácter, segun el signo de la octava sobre que se ejecuta, y segun la naturaleza del modo. La 7.ª que se hace sobre la 5.ª se llama sétima de dominante en ambos modos; la 7.ª que se ejecuta sobre la 8.ª en el modo mayor, se denomina sétima sensible; y la que se verifica sobre la 8.ª en el modo menor se llama 7.ª diminuta. [*Lám.* 6.ª *fig.* 5.ª] Siguiendo la regla general arriba establecida, vemos que los acordes de 3.ª y 4.ª, 4.ª y 5.ª y 5.ª y 6.ª, son todos disonantes, porque de ellos resulta una segunda que no puede ser parte de la armonía perfecta de 3.ª, 5.ª y 8.ª [*Lám.* 6.ª *fig.* 6.ª]

M. ¿El acorde de dos terceras será consonante ó disonante?

D. Si ambas terceras son mayores producirán un acorde disonante, porque resultará una 5.ª supérflua, y si son ambas menores tambien será disonante, porque formarán una 5.ª falsa.

M. ¿De qué modo este acorde podrá formar armonía?

D. Cuando una tercera sea mayor y otra menor. [*Lám.* 6.ª *fig.* 7.ª]

M. ¿El acorde de tercera mayor y sesta menor, ó

tercera menor y sesta mayor, será parte del acorde de consonante perfecto?

D. No señor.

M. ¿Y si se le agregan otras notas?

D. Tampoco.

M. ¿De qué modo este acorde podrá formar armonía?

D. Siendo ambas mayores ó menores. [*Lám.* 6.ª *fig.* 8.ª]

M. ¿Cómo se determinará si un acorde de muchas notas (que no sea de 3.ª, 5.ª y 8.ª) es consonante ó disonante?

D. Añadiéndole debajo de la nota mas grave su 3.ª ó su 5.ª: si con la union de una de estas notas resulta la armonía de 3.ª, 5.ª y 8.ª, el acorde es consonante; pero si con dicha adicion no presenta aquella armonía perfecta, el acorde es disonante. [*Lám.* 6.ª *fig.* 9.ª: *Véase la tabla general. Lám.* 7.ª]

ARTICULO VII.

DE LAS CADENCIAS.

M. ¿Qué significa cadencia?

D. Genéricamente se entiende por esta palabra el descanso que hace un cantante ó un instrumentista en un sonido cualquiera; por lo que no hay un solo compás sin alguna especie de cadencia.

M. ¿Cuál es la definicion exacta de la palabra cadencia?

D. Debe considerarse la cadencia, para definirla exactamente, bajo dos puntos de vista, y son: 1.º como sucesion armónica: 2.º como division de una frase ó período musical.

M. ¿En qué caso la cadencia debe considerarse como sucesion armónica?

D. Siempre que se pasa de un acorde á otro, que no sea su trastrueque; siendo indiferente que el primero contenga ó no una disonancia. [*Lám.* 6.ª *fig.* 10.ª]

M. ¿En qué caso debe considerarse la cadencia como division de una frase ó período musical?

D. Siempre que haga un descanso mas ó menos completo, que es lo que equivale á la puntuacion ortográfica. [*Lám.* 6.ª *fig.* 11.ª]

M. ¿Cómo se forma la cadencia?

D. Pasando de un acorde disonante á otro consonante, por medio de dos sonidos fundamentales, de los cuales el primero anuncia la cadencia, y el segundo la termina. [*Lám.* 6.ª *fig.* 12.ª]

M. ¿Por qué el primer sonido anuncia la cadencia?

D. Porque siendo disonante equivale á una conjuncion adversativa, que manifiestá no estar concluida la oracion.

M. Demuéstrelo V.

D. Como el objeto de la cadencia es hacer sentir un acorde perfecto, es preciso que á este le preceda otro que suspenda y casi *incomode el oido*. Esto solamente puede producirlo la sensacion implícita de un acorde disonante; y así es que el primer sonido fundamental, siendo disonante, anuncia el segundo, que puede ser igualmente consonante ó disonante, segun el efecto ó puntuacion que se desea espresar.

M. ¿Cuántas clases de cadencias se conocen en la música?

D. Dos, y son: cadencia perfecta y cadencia imperfecta.

M. Espliquelas V.

D. Se llama cadencia perfecta, cuando los dos sonidos que la componen son la *dominante* y la *tónica*, como: *sol*, *do*; y es imperfecta, cuando dichos sonidos son la *subdominante* y la *tónica*, como: *fa*, *do*.

M. Demuéstrelo V.

D. Cuando el bajo fundamental va desde la dominante á la tónica, como queda dicho, es la cadencia perfecta; porque, siendo la dominante uno de los sonidos que pertenecen al acorde perfecto de tónica, el oido está ya dispuesto á recibir dicho

acorde de tónica como descanso; y así es que al oirse la tónica no se pierde la sensacion del sonido de la dominante: el oido queda satisfecho, y no desea ya otra cosa; en una palabra, produce absolutamente el efecto de un punto final de una frase. (*Lám.* 6.ª *fig.* 13.ª)

Por la misma razon, cuando el bajo fundamental va desde la subdominante á la tónica, es cadencia imperfecta; porque no perteneciendo el sonido de la subdominante al acorde perfecto de tónica, no puede producir un descanso agradable al oido; y aunque realmente el acorde de tónica es el objeto final de una canturia, la cadencia imperfecta nunca produce el efecto de una oracion concluida. (*Lám.* 6.ª *fig.* 14.ª)

Pero cuando se quiere que una frase musical descanse un momento sin acabarla del todo (para producir el efecto del *punto y coma*, respecto al *punto solo*) se puede ascender de quinta, por medio de dos acordes perfectos, sin la necesidad de espresar ó suponer disonancia alguna. (*Lám.* 6.ª *fig.* 15.ª)

Aunque este ejemplo presenta dos acordes perfectos *A. B.* seguidos, bien se comprende que el descanso momentáneo no puede verificarse en el primero.

M. ¿Qué otras especies de cadencias se conocen en la armonía?

D. Tres, y son: *cadencia escusada, cadencia interrumpida, y cadencia falsa ó cortada.*

M. Esplique V. la *cadencia escusada.*

D. Ya queda dicho que la cadencia perfecta resulta siempre de la dominante á la tónica; pero si á la segunda de estas dos voces se le añade una disonancia, se le da el nombre de cadencia perfecta escusada; porque lejos de terminar la frase musical, ú oracion armónica (que es el objeto de la cadencia perfecta) da principio á otra cláusula ó cadencia; y por este medio puede formarse una sucesion de cadencias perfectas escusadas.

M. ¿Hay alguna regla para verificar esta sucesion de cadencias escusadas?

D. Si señor, ascendiendo por cuartas ó descendiendo por quintas.

M. Demuéstrelo V.

D. Para obtener esta sucesion de cadencias escusadas es indispensable: que dos voces, que son las que sirven de 7.ª y de 5.ª del primer acorde de la cadencia perfecta, bajen sobre las que sirven de 3.ª y 8.ª del segundo acorde de dicha cadencia; mientras que las otras dos del primero, que son la 3.ª y 8.ª quedan para servir de 7.ª y 5.ª y bajar sobre la 3.ª y 8.ª del acorde que le sigue en dicha sucesion: y así alternativamente todas las demas de los acordes sucesivos, hasta el descanso final que debe precisamente verificarse por medio de una cadencia perfecta. (*Lám.* 6.ª *fig.* 16.ª)

M. ¿Cómo se anuncia el descanso final?

D. Deteniéndose en el acorde de una *dominante tónica*, para finalizar la frase armónica en el de *tónica*, como queda ya dicho.

M. Esplique V. la *cadencia interrumpida.*

D. Se llama *cadencia interrumpida* cuando el bajo fundamental, en vez de bajar de quinta, despues de un acorde de sétima, baja solamente de tercera.

M. ¿Puede verificarse una sucesion de cadencias interrumpidas?

D. Sí señor; y se obtiene descendiendo de tercera ó ascendiendo de sétima, por medio de los acordes de sétima.

M. Demuéstrelo V.

D. Una sucesion de *cadencias interrumpidas escusadas* presenta una armonía descendente, y en ella solo una voz ó sonido del primer acorde es la que baja: las otras tres permanecen en su lugar para bajar sucesivamente cuando les toque, segun el número de cadencias interrumpidas que se van á eje-

cutar; (*Lám.* 6.ª *fig.* 17.ª) pero esta sucesion no es tan armónica, ni tan perfecta como la anterior.

M. Esplique V. la *cadencia falsa ó cortada.*

D. Dase el nombre de *cadencia falsa ó cortada*, cuando el bajo fundamental en vez de subir de cuarta despues de un acorde de sétima, solo sube de grado.

M. ¿Puede verificarse una sucesion de *cadencias falsas escusadas*?

D. Sí señor; haciendo bajar tres voces ó sonidos del primer acorde, y quedando la que da la 8.ª para preparar la disonancia del acorde siguiente: (*Lám.* 6.ª *fig.* 18.ª) una sucesion de *cadencias falsas escusadas*, tambien produce una armonía descendente; pero es dura y se practica raras veces.

M. ¿La cadencia tiene alguna otra acepcion?

D. Sí señor, dos, y son: 1.ª los cuatro acordes que denotan el tono y modo de una pieza de música, y que generalmente se tocan antes de ejecutarla y se llama *dar el tono:* 2.ª el trino, ó calderon final de una pieza de música vocal ó instrumental; porque realmente es la última frase armónica de aquella oracion musical. Comunmente los cantantes é instrumentistas suelen hacer algunos pasos análogos á la clase de música de la pieza que han ejecutado, como epílogo de la oracion musical, antes

del trino final; y á esta especie de fantasía ó capricho se da tambien el nombre de cadencia.

M. ¿Hay alguna variedad en estas cadencias finales?

D. Sí señor, dos, y son: *cadencia plena, y cadencia quebrada.*

M. Espliquelas V.

D. Es *cadencia plena* cuando se ejecuta el trino final, despues de haber descansado un momento en la voz ó sonido mas agudo del mismo trino; y es *cadencia quebrada* cuando se ejecuta dicho trino final sin preparacion alguna. (*Lám.* 6.ª *figs.* 23.ª y 24.ª)

ARTICULO VIII.

DE LA TABLADURA.

M. ¿Qué se entiende por tabladura?

D. El bajo numerado ó cifrado, que se pone como acompañamiento de un canto cualquiera.

M. ¿Qué quiere decir bajo en esta acepcion?

D. La voz ó parte mas baja de las cuatro que forman la perfecta armonía musical, y se divide en *bajo generador ó fundamental y bajo continuo ó sensible, que puede ser cantante ó sonante.*

M. Esplique V. lo que es bajo fundamental.

D. Dase este nombre á la cuerda ó sonido de un

acorde, que sea el mas apto para regir la armonía perfecta, y determinar el modo. (*Lám.* 6.ª *fig.* 16.ª)

M. ¿Luego el bajo de una pieza de música cualquiera será siempre bajo fundamental?

D. No señor.

M. ¿Por qué?

D. Porque la cuerda ó sonido que constituye y representa el bajo de un acorde puede estar en las cuerdas medias ó agudas de éste, sin ser su bajo fundamental. (*Lám.* 4.ª *fig.* 20.)

M. En este caso ¿qué nombre se dará al bajo de un acorde que no sea fundamental?

D. Bajo continuo ó sensible.

M. ¿Deberá ponerse en la armonía precisamente la cuerda ó sonido que espresa el bajo fundamental?

D. No señor.

M. ¿Por qué?

D. Porque muchas veces se suprime, del mismo modo que se verifica con los verbos en una oracion. (*Lám.* 6.ª *fig.* 21.ª)

M. ¿A cual de los dos modos pertenece esencial ó privativamente el bajo fundamental?

D. A ambos indiferentemente.

M. Demuéstrelo V.

D. El bajo fundamental puede determinar el modo por medio de tres modulaciones, dos *primarias* y

una *secundaria*: se llaman *primarias* cuando se pasa desde la 5.ª ó desde la 4.ª á la tónica, y secundaria cuando se pasa desde la 7.ª mayor á la 8.ª ó tónica. (*Lám.* 6.ª *figs.* 22.ª y 23.ª). Luego dando los acordes propios de dichas cuerdas ó sonidos, segun el modo á que pertenecen, resulta: que el bajo fundamental es el que rige la armonía perfecta en ambos modos.

M. ¿Qué se entiende por bajo continuo ó sensible?

D. La cuerda ó sonido mas grave de una composicion armónica, y como el compositor no está obligado á hacer fundamental el bajo de una pieza de música vocal ó instrumental, resulta esta mas *artificiosa*, cuando el bajo es á veces sensible, y á veces fundamental; por lo que suele llamarse tambien bajo mixto.

M. ¿A cuál de estas bajos pertenece la tabladura?

D. A ambos.

M. ¿Cuál es el objeto de la tabladura?

D. Manifestar con el auxilio de dos guarismos el acorde que pertenece, y formar el acompañamiento del bajo de una pieza de música.

M. Demuéstrelo V.

D. Cuando el bajo es propio de una pieza concertante, solo da la voz ó sonido que le destina el compositor, segun las reglas de la composicion,

colocando en los demas instrumentos las que forman el acorde ó acompañamiento, que constituye la armonía; pero si el bajo acompaña un canto ó un instrumento, sin otro auxilio alguno, es indispensable entonces que haga sentir el acorde que forma la armonía ó acompañamiento de aquel canto; y para evitar el escribir con caracteres musicales dichos acordes, se ha adoptado cifrar el bajo, que es la parte fundamental y mas esencial de una composicion, y sobre la que se arreglan las demas.

M. ¿Qué regla se sigue para usar de la numeracion en la tabladura?

D. El número que indica cada uno de los acordes es propiamente el que corresponde al nombre del acorde; y así es que el núm. 2 indica, que aquella voz ó sonido del bajo debe ser acompañado con una segunda, el núm. 6 con una sesta &c. Los acordes dobles se notan con dos ó mas guarismos; y así cuando á la nota del bajo se le ponen los guarismos $\frac{5}{3}$ denota que dicha voz debe ser acompañada con el acorde de tercera y quinta: si son $\frac{6}{4}$ que debe ser el acorde de cuarta y sesta, &c.

M. ¿Cómo conocerá el tocador, cuando es que la armonía de la tabladura pertenece al modo mayor ó menor?

D. Con el auxilio de los accidentes que se ponen al lado de los guarismos, del mismo modo que se pondrian al lado de las notas; y así cuando á la voz del bajo se le pone el guarismo *sostenido* 7, ó 7 *sostenido*, se entenderá que debe ser acompañada con el acorde de sétima mayor: si tuviere *bemol* será el acorde de tercera menor y quinta &c. (*Lám.* 6.ª *fig.* 24.ª)

M. ¿Puede haber algun caso en que el tocador padezca equivocacion?

D. No señor.

M. ¿Por qué?

D. Porque siempre se pone la cifra que esencialmente manifiesta la postura ó acorde que debe servir de acompañamiento al bajo.

Sin embargo, para dar una idea mas exacta del modo de preceptuar y su ejecucion pondré las siguientes reglas.

La palabra unísonos ó un número 1, en el bajo se hará con la mano derecha lo mismo que con la izquierda, lám. 8 ª fig. 1.ª

Un número 3 con sostenido, bemol ó becuadro, ó tambien solos las accidentes, entonces se le agregará la 5.ª y la 8.ª, lám. 8.ª fig. 2 ª

Un número 4 ó 4 *b* su acompañamiento será 5.ª y 8.ª y si tiene sostenido sencillo ó sostenido doble,

ó se halla con becuadro, entonces se acompaña con 2.ª y 6.ª, lám. 8.ª fig. 3.ª

Un número 5 solo, ó con sostenido ó con becuadro, se acompaña con 3.ª y 8.ª y si tiene bemol ó una rayita atravesando el número 5, entonces se acompaña con 3.ª y 6.ª lám. 8.ª fig. 4.ª

Un número 6 solo, ó con accidentes, ó con una rayita al principio del núm. 6 se acompaña solo con 3.ª, lám. 8.ª fig. 5.ª

Un número 7 solo, ó con becuadro, ó con bemol, se acompaña con 3.ª, 5.ª y 8.ª, y si tiene sostenido, entonces con 2.ª, 4.ª y 5.ª, lám. 8.ª fig. 6.ª

Un número 8 ó 9, se acompañará con 3.ª y 5.ª y si es número 10, entonces con 5.ª y 8.ª, lám. 8.ª fig. 7.ª

Un número 3 repetido en varios puntos del bajo, solo se dan con la mano derecha terceras del bajo, lám. 8.ª fig. 8.ª

Cuando se encuentra despues de un precepto una rayita sobre tres, ó cuatro, ó mas puntos del bajo se va dando la misma armonía que en el principio, lám. 8.ª fig. 9.ª

Cuando se encuentran dos preceptos como $\substack{4\\2}$ ó $\substack{4\\2}\sharp$ ó $\substack{4\\2}\times$ ó $\substack{4\\2}\natural$ ó $\substack{4\\3}\,b$ ó $\substack{4\\3}\substack{\sharp\\b}$ siempre se acompañará con 6.ª, lám. 8.ª fig. 10.ª

Un $\substack{6\\4}$ ó $\substack{6\\5}\,b$ $\substack{6\\4}^{\natural}$ ó $\substack{6\\4}\sharp$ entonces se acompaña con 8.ª, lám. 9 fig. 1.ª

Un $\substack{5\\4}$ ó $\substack{5\\4}\,b$ se acompaña con 8.ª, lám. 9 fig. 2.ª

Un número 7 solo, ó con bemol, ó becuadro siendo continuado no mas se acompañará con 3.ª, lám. 9 fig. 3.ª

Un número 5, y luego un 6 en un mismo punto del bajo, se acompañará, solo con 3.ª, lám. 9.ª fig. 4.ª

Si están juntos el 5 y el 6 se acompaña con 3.ª y si es el 4 y 5, entonces con 8.ª, lám. 9.ª fig. 5.ª

Un número 5 y 7 juntos, aun cuando estén con accidentes se acompaña con 3.ª, lám. 9.ª fig. 6.ª

Un número 7 y luego 6, sobre un mismo punto se acompaña con 3.ª, lám. 9.ª fig. 7.ª

Cuando se encuentran los preceptos sobre una pausa, regularmente se da la postura ó acorde del punto que sigue, lám. 9.ª fig. 8.ª

Cuando son armonias desconocidas se ponen todos los preceptos, lám. 9.ª fig. 9.ª

La palabra Tasto puesto sobre un punto del bajo se le agrega en la mano izquierda la octava y en la mano derecha se da el mismo punto del bajo, lám. 9.ª fig. 10.ª

FIN DE LA SEGUNDA PARTE.

TABLA GENERAL

DE LOS

TONOS Y SEMITONOS

QUE

CONTIENEN LOS INTERVALOS Y SUS TRASTRUEQUES.

INTERVALOS.	TRASTRUEQUES.
Segunda mayor, un tono.	*Sétima menor*, cuatro tonos un semitono menor, y otro mayor.
Id. menor, un semitono mayor.	*Id. mayor,* cinco tonos, y un semitono mayor.
Id. supérflua, un tono, y un semitono menor.	*Id. diminuta*, cuatro tonos, y un semitono menor.
Tercera mayor, dos tonos.	*Sesta menor,* tres tonos, un semitono menor, y otro mayor.
Id. menor, un tono y un semitono mayor.	*Id. mayor*, cuatro tonos, un semitono mayor.

INTERVALOS.	TRASTRUEQUES
Tercera diminuta, un semitono menor, y otro mayor.	*Sesta supérflua,* cuatro tonos, un semitono mayor, y otro menor.
Cuarta justa, dos tonos y un semitono mayor.	*Quinta justa,* tres tonos y un semitono mayor.
Id. supérflua, tres tonos.	*Id. diminuta,* dos tonos, un semitono menor, y otro mayor.
Id. diminuta, un tono, un semitono menor, y otro mayor.	*Id. supérflua,* tres tonos, un semitono mayor. y otro menor.
Quinta justa, tres tonos, y un semitono mayor.	*Cuarta justa,* dos tonos, y un semitono mayor.
Id. diminuta, dos tonos, un semitono menor, y otro mayor.	*Id. supérflua,* tres tonos.
Id. supérfluá, tres tonos, un semitono mayor, y otro menor.	*Id. diminuta,* un tono, un semitono menor, y otro mayor.
Sesta mayor, cuatro tonos, y un semitono mayor.	*Tercera menor,* un tono, y un semitono mayor.
Id. menor, tres tonos, un semitono menor, y otro mayor.	*Id. mayor,* dos tonos.

INTERVALOS.	TRASTRUEQUES.
Sesta supérflua, cuatro tonos, un semitono mayor, y otro menor.	*Tercera diminuta,* un semitono menor, y otro mayor.
Sétima mayor, cinco tonos, y un semitono mayor.	*Segunda menor,* un semitono mayor.
Id. menor, cuatro tonos, un semitono menor, y otro mayor.	*Id. mayor,* un tono.
Id. diminuta, cuatro tonos, y un semitono menor.	*Id. supérflua,* un tono, y un semitono menor.



INDICE.

PARTE PRIMERA.

PARTE SEGUNDA.

APLICACION DE LOS CARACTERES MUSICALES Ó SINTAXIS DE LA MUSICA.

PENTAGRAMA Ó PAUTA.

Líneas Espacios.

Fig. 1. 1ª 2ª 3ª 4ª 5ª — 1º 2º 3º 4º

LÍNEAS ADICIONALES.

Espacios superiores.

Fig. 2. 1º 2º 3º 4º 5º 6º 7º

2º 3º 4º Espacios inferiores.

ESCALA.

Graves. Agudas. Sobreagudas.

Fig. 3.

Sol. La. Si. Do. Re. Mi. Fa. Sol. La. Si. Do. Re. Mi. Fa. Sol. La. Si. Do. Re. Mi. Fa.

Teclado pequeño.

Fig. 4.

si♯ re♭♭ · do♯ re♭ · dox mi♭♭ · re♯ mi♭ · rex fa♭ · mi♯ sol♭♭ · fa♯ sol♭ · fax la♭♭ · sol♯ la♭ · solx si♭♭ · la♯ si♭ · lax do♭

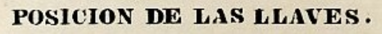
Do Re Mi Fa Sol La Si

LLAVES FUNDAMENTALES. **LLAVES DERIVADAS.**

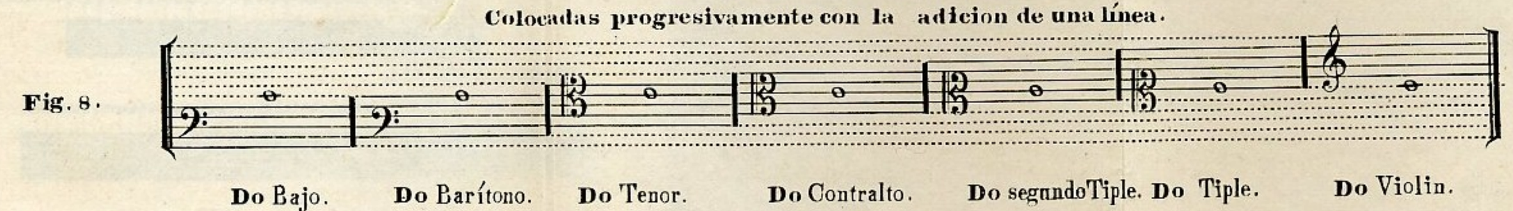
Fig. 5.

De Sol en 2ª línea. De Fa en 4ª línea. De Do en 1ª línea. Do en 2ª línea. En 3ª En 4ª De Fa en 3ª





Colocadas progresivamente con la adicion de una línea.





FIGURAS EN SILENCIOS LLAMADAS PAUSAS.

Pausa de Semibreve. de Mínima. de Semínima. de Corchea. de Semicorchea. de Fusa. de Semifusa. de Garapatea de Semigarapatea

VALOR DE ESTAS FIGURAS.

1 Semibreve vale:

2 Mínimas,

4 Semínimas,

8 Corcheas,

16 Semicorcheas,

32 Fusas,

64 Semifusas,

128 Garapateas,

32 32

256 Semigarapateas.

64 64



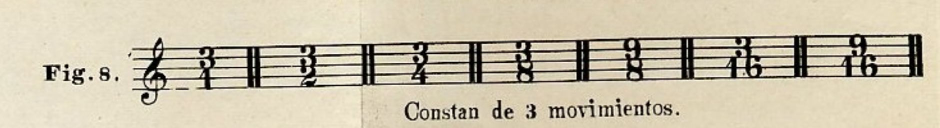


COMPAS Ó TIEMPO BINARIO.

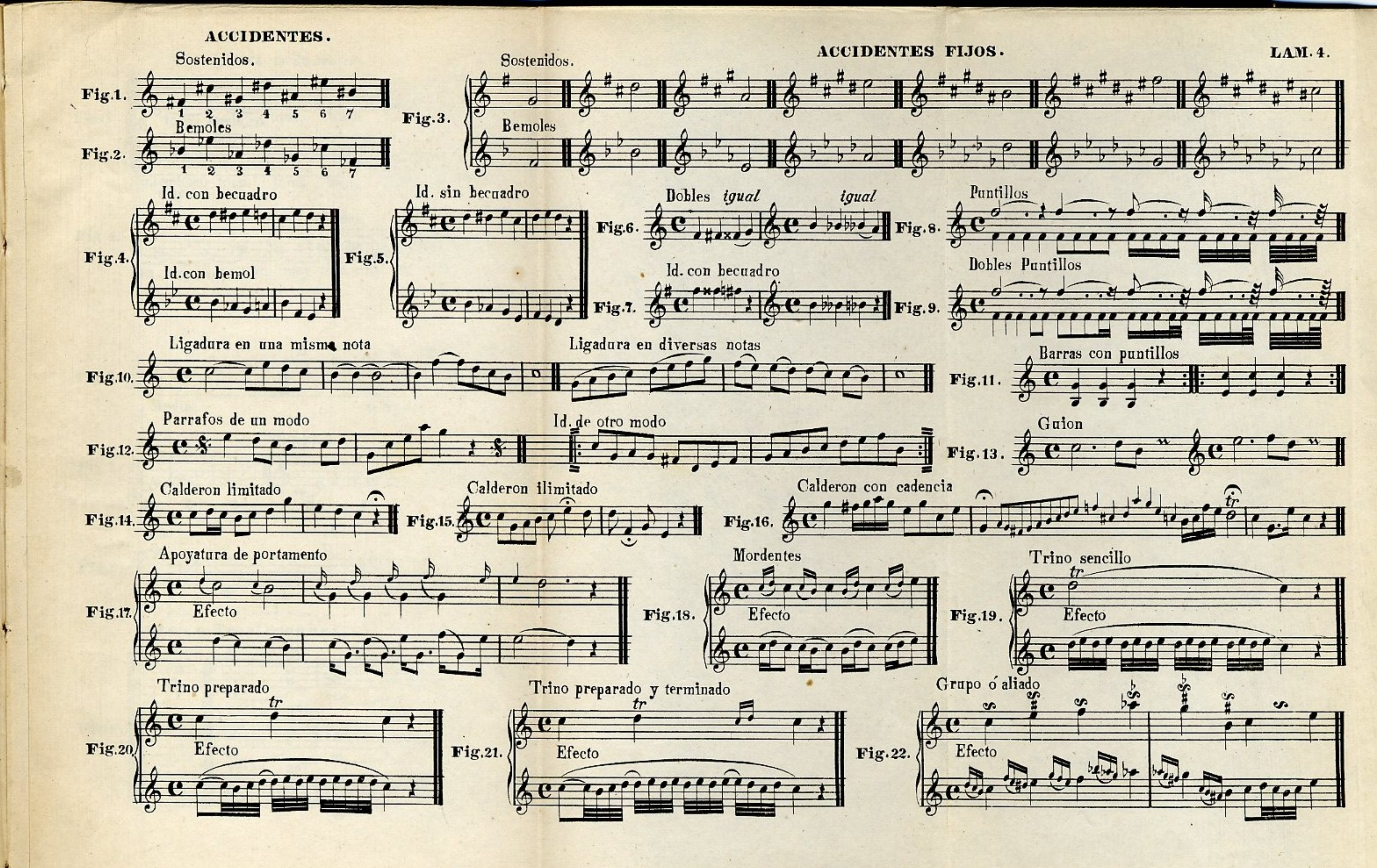
Fig. 7. C | 12/8 | ¢ | 2/4 | 6/8 | 6/4

Compas de 4 movimientos. Compas de 2 movimientos.

COMPAS Ó TIEMPO TERNARIO.



Constan de 3 movimientos.


ACCIDENTES.
ACCIDENTES FIJOS.
LAM. 4.
Sostenidos.
Fig.1.
1 2 3 4 5 6 7
Bemoles
Fig.2.
1 2 3 4 5 6 7
Sostenidos.
Fig.3.
Bemoles
Id. con becuadro
Id. con bemol
Fig.4.
Id. sin becuadro
Fig.5.
Dobles igual igual
Fig.6.
Id. con becuadro
Fig.7.
Puntillos
Fig.8.
Dobles Puntillos
Fig.9.
Ligadura en una misma nota
Ligadura en diversas notas
Fig.10.
Barras con puntillos
Fig.11.
Parrafos de un modo
Id. de otro modo
Fig.12.
Guion
Fig.13.
Calderon limitado
Fig.14.
Calderon ilimitado
Fig.15.
Calderon con cadencia
Fig.16.
tr
Apoyatura de portamento
Efecto
Fig.17.
Mordentes
Efecto
Fig.18.
Trino sencillo
tr
Efecto
Fig.19.
Trino preparado
tr
Efecto
Fig.20.
Trino preparado y terminado
tr
Efecto
Fig.21.
Grupo ó aliado
Efecto
Fig.22.

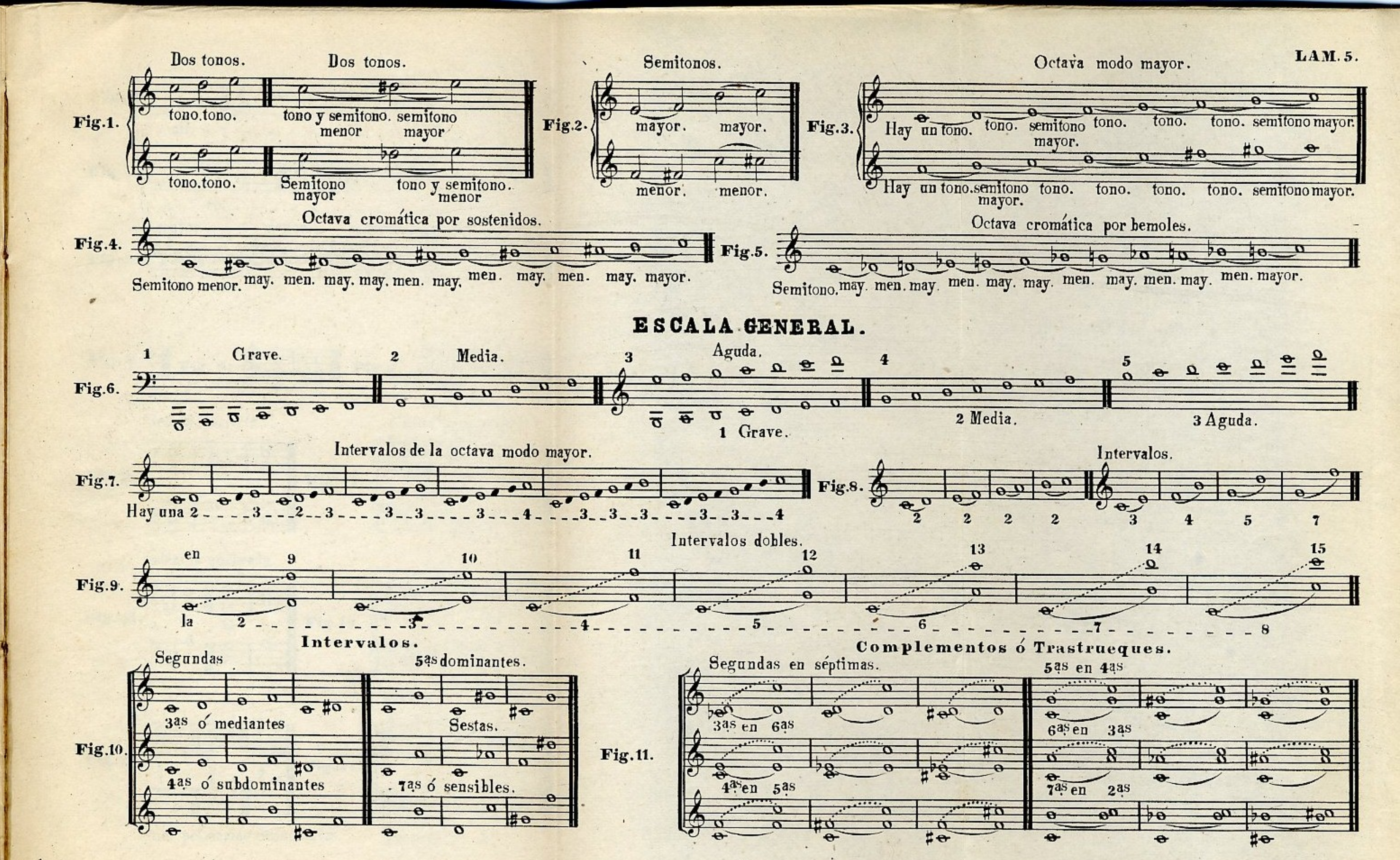


Fig.1.
Dos tonos.
Dos tonos.
tono. tono.
tono y semitono. semitono
menor mayor
tono. tono.
Semitono mayor
tono y semitono. menor
Fig.2.
Semitonos.
mayor. mayor.
menor. menor.
Fig.3.
Octava modo mayor.
Hay un tono. tono. semitono mayor. tono. tono. tono. semitono mayor.
Hay un tono. semitono mayor. tono. tono. tono. tono. semitono mayor.
Fig.4.
Octava cromática por sostenidos.
Semitono menor. may. men. may. may. men. may. men. may. men. may. mayor.
Fig.5.
Octava cromática por bemoles.
Semitono. may. men. may. men. may. may. men. may. men. may. men. mayor.
ESCALA GENERAL.
Fig.6.
1 Grave.
2 Media.
3 Aguda.
4
5
1 Grave.
2 Media.
3 Aguda.
Fig.7.
Intervalos de la octava modo mayor.
Hay una 2 3 2 3 3 3 3 4 3 3 3 3 3 4
Fig.8.
Intervalos.
2 2 2 2 3 4 5 7
Fig.9.
Intervalos dobles.
en 9 10 11 12 13 14 15
la 2 3 4 5 6 7 8
Intervalos.
Segundas
5as dominantes.
3as ó mediantes
Sestas.
4as ó subdominantes
7as ó sensibles.
Fig.10.
Complementos ó Trastrueques.
Segundas en séptimas.
5as en 4as
3as en 6as
6as en 3as
4as en 5as
7as en 2as
Fig.11.

MODULACIONES.

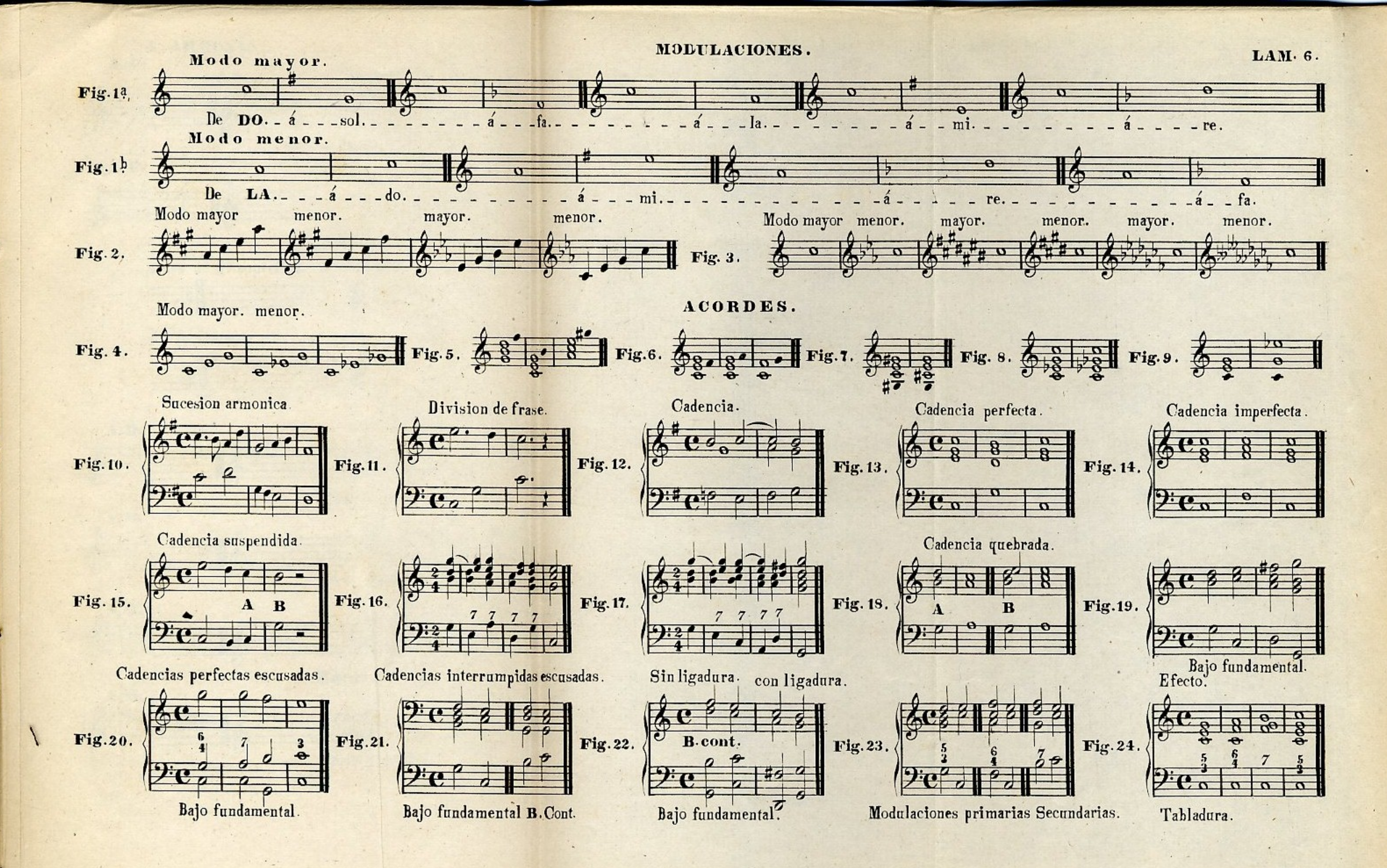


TABLA GENERAL DE TODOS LOS ACORDES RECIBIDOS EN LA ARMONÍA.

A. C.

Acordes de tercera mayor.

de dos octavas. Acorde perfecto. id. de sesta. id. con cuarta y sesta.

A. C.

Acordes de tercera menor.

de dos octavas. Acorde perfecto. id. de sesta. id. con cuarta y sesta.

A. D. Acordes de 6ª superflua.

A. D. Acordes de 5ª superflua.

A. D. Acordes de 7ª menor.

A. D. Acordes de 7ª mayor y 6ª menor.

A. D.

Acordes sensibles ó Tritones.

Acorde sensible. id. de quinta. id. de pequeña sesta. id de tritono.

A. D.

Acordes de septima.

Acorde de septima. id. de grande sesta. id. de pequeña 6ª menor. id de segunda.

A. D.

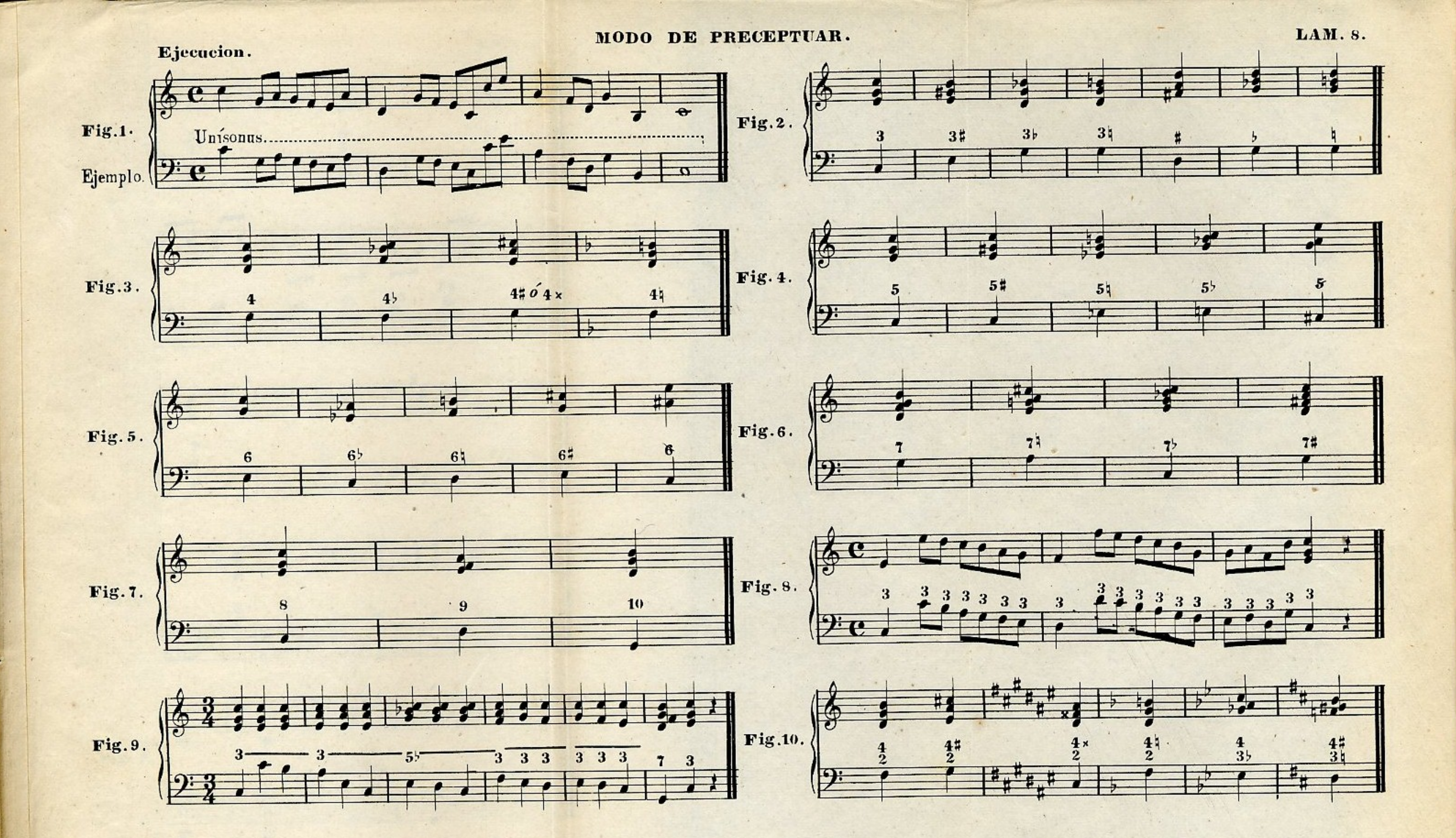
Acordes de septima diminuta.

Acorde de 7ª diminuta. id. de 6ª menor y 5ª diminuta. id. de 3ª menor y tritono. id de 2ª superflua.

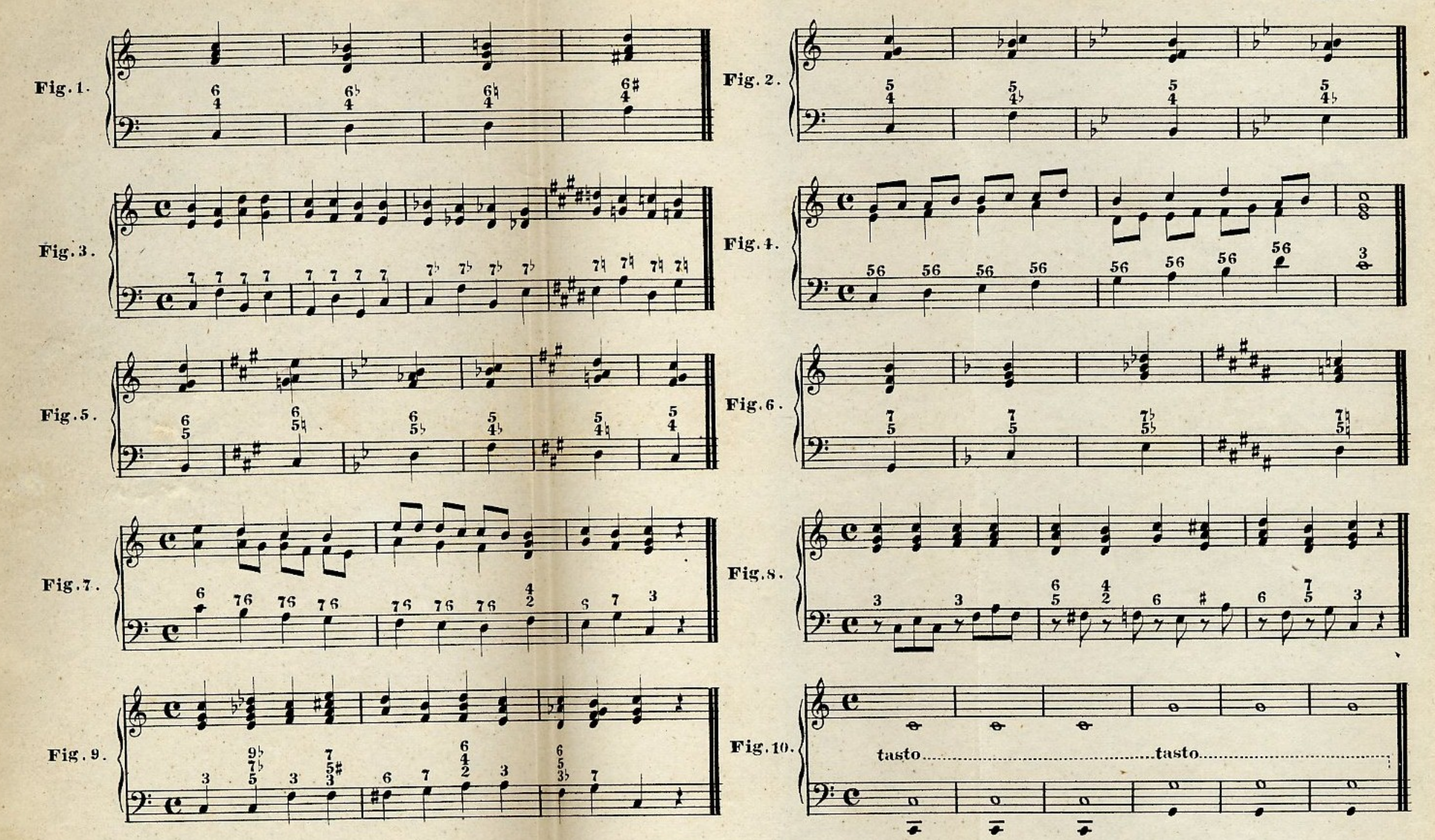
A. D.

Acordes de nona.

Acorde de nona. id. de septima y sesta. id. de 4ª y 5ª id de 7ª y 2ª



Ejecucion.
Fig. 1.
Unisonus.
Ejemplo.
Fig. 2.
Fig. 3.
Fig. 4.
Fig. 5.
Fig. 6.
Fig. 7.
Fig. 8.
Fig. 9.
Fig. 10.


Fig. 1.
Fig. 2.
Fig. 3.
Fig. 4.
Fig. 5.
Fig. 6.
Fig. 7.
Fig. 8.
Fig. 9.
Fig. 10.
tasto
tasto